Art. 22 dc

ANSTREICHG.

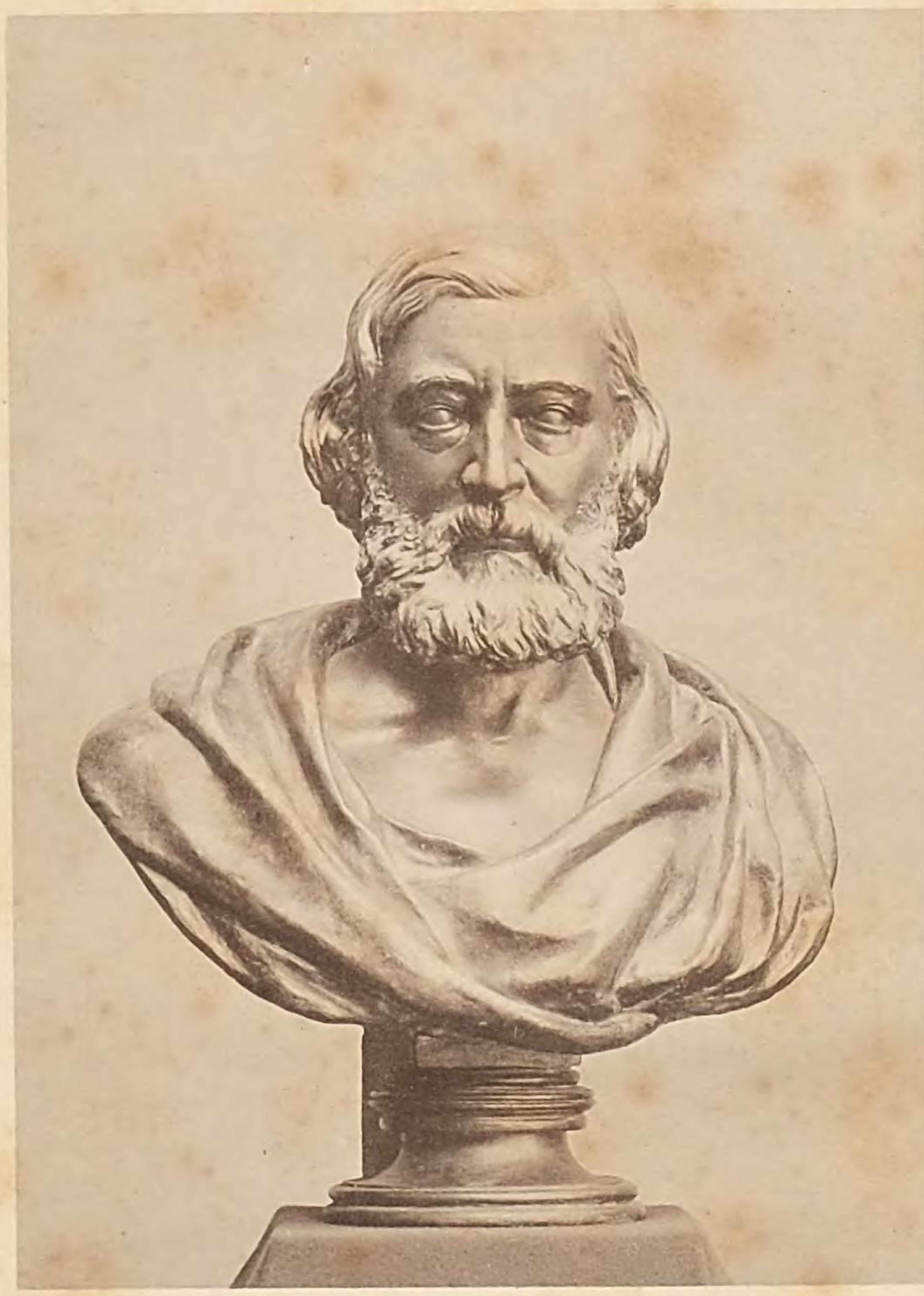
Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

<36605033640010

<36605033640010

Bayer. Staatsbibliothek

118



HERMANN BECKER †.

Nach einer Portraitbüste, modellirt von

HERMANN BECKER DEM JÜNGEREN.

DEUTSCHE MALER.

VON ASMUS JAKOB CARSTENS AN BIS AUF DIE NEUERE ZEIT

IN EINZELNEN WERKEN KRITISCH GESCHILDERT

VON

HERMANN BECKER

WEILAND HISTORIENMALER UND KUNSTSCHRIFTSTELLER.

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN BECKER

DEM JÜNGEREN.

LEIPZIG.

VERLAG VON CARL REISSNER.

1888.

Vb 43/1013

Art. 22 dc

Bayerische
Staatsbibliothek
München

6Ah G

Inhalt.

Seite

Einleitung . I—XXXXIV

Erstes Kapitel:

Die deutsche Kunst in ihren Werken von Asmus Jakob Carstens bis zu Peter von Cornelius 1

Zweites Kapitel:

Die Nachfolger von Cornelius: Schinkel, Schwanthaler, W. von Kaulbach, M. von Schwind, Eugen Neureuther und Bonaventura Genelli 63

Drittes Kapitel:

Eduard von Steinle . 97

Viertes Kapitel:

Friedrich Overbeck und die Heiligenmaler 105

Fünftes Kapitel:

Die Romantiker der Berliner, Düsseldorfer und Dresdener Schule . . 146

Sechstes Kapitel:

Die Geschichtsmalerei 174

Siebentes Kapitel:

Die deutsche Genremalerei bis zum Jahre 1861 240

Achtes Kapitel:

Deutsche Meister der Portraitmalerei während der ersten sechzig Jahre des XIX. Jahrhunderts 311

Neuntes Kapitel:

Deutsche Landschaftsmaler vor 1862 326

Zehntes Kapitel: Seite
Thierstücke, Architekturbilder und Stillleben vor 1862 381

Elftes Kapitel:
Deutsche Künstler in ihren Werken bis zum Jahre 1868 406

Zwölftes Kapitel:
Der Sieg des Realismus in der deutschen Malerei 482

Dreizehntes Kapitel:
Aus der internationalen Kunstausstellung in München 1869 484
I. Die Preisgekrönten 484
II. Die Wunderlichen 503
III. Eine Auswahl 522

Einleitung.

Am 24. September 1817 wurde dem Kaufmann und Makler Hermann Becker in Hamburg von seiner Ehefrau, geborene Schäfer, der erste Sohn geboren, der nachmalige Historienmaler und Kunstschriftsteller Hermann Becker. An der Wiege wurde dem Knaben von seinem späteren Berufe nichts gesungen, denn in dem Kaufmannshause regierte neben der strengsten altlutherischen Frömmigkeit nur der Handelsgeist, zwei Strömungen, welche von je her der Kunst urfeindlich waren. Der Knabe war sieben Jahre alt als ihm die Mutter starb, aber die zweite Frau seines Vaters nahm sich des verwaisten Kindes mit warmer Liebe an und ward ihm und seiner Schwester eine wirkliche Mutter.

Es ging recht altväterisch zu in dem alten Kaufmannshause. Der Wille des Vaters war ein unübertretbares Gesetz, nach dem jedes Familienglied sich zu richten hatte. Dabei war der Vater gar ein strenger und ernster Mann, der sich seiner Würde als Hamburger Bürger und Kaufmann sehr wohl bewusst war. Das Geschäft und die bürgerlichen Pflichten nahmen seine Thätigkeit ganz in

Anspruch und sein einziges Bestreben ging dahin, den ältesten Sohn zu einem tüchtigen Kaufmann heranzubilden.

Aber neben dem strengen Vater waltete die gütige Mutter, welche die Neigung zur Kunst und Poesie, die sich bei dem Knaben schon früh zeigte, unterstützte, allerdings nur so weit, wie sie es als Kaufmannsfrau begriff. Man hatte eben in den damaligen Hamburger Kaufmannsfamilien wenig Sinn für die Poesie, aber noch weniger Sinn für die Malerei. Die Maler, obgleich einige damals in Hamburg lebten, galten für sehr überflüssige Menschen, welche nichts Nützliches schafften und eigentlich keine Berechtigung zur Existenz hatten. Die starre puritanische Frömmigkeit, welche in den Familien herrschte, machte diese Anschauung sehr erklärlich. Aber der Drang zur Kunst liess sich bei dem Knaben nicht zurückdrängen und nach vielem Bitten geschah das zuerst für ganz unmöglich Gehaltene, Hermann durfte bei einem alten Franzosen, welcher einst vor den Stürmen der Revolution geflohen war und in Hamburg ein neues Heim gefunden hatte, Zeichenunterricht nehmen.

Den Ansprüchen, welche eine Hamburger Kaufmannsfamilie an den Zeichenunterricht stellte, genügte der alte Herr vollständig, denn man verlangte von ihm nur, seine Schüler so weit zu bringen, dass dieselben befähigt wurden, zum Geburtstage des Herrn Vaters oder der Frau Mutter ein Bildchen anfertigen zu können. Gewöhnlich stellte das in Aquarellfarben ausgeführte Kunstwerk den Tempel der Liebe nebst einigen sich schnäbelnden Tauben dar, oder es zeigte einen Altar, auf welchem flammende Herzen ruhten, umrahmt von einem Kranze, der aus sehr blauen Vergissmeinnicht, ungemein rothen Rosen und gelben

Schlüsselblumen zusammengestellt war. Sehr schwulstige Verse erklärten gewöhnlich die Darstellung. Diesen Kunstleistungen entsprach auch die Unterrichtsmethode des Lehrers. Er liess seine Schüler einen Schnörkel zeichnen, dann nach der Vollendung einen zweiten anfügen und so fort, bis aus den verschiedenen Schnörkeln eine Blume, eine Urne oder ein anderer Gegenstand sich entwickelte. Viel zu lernen war bei dieser geistlosen Methode nicht, aber die Anregung genügte dem Knaben und durch seine Ausdauer lernte er dennoch genug, um weiter streben zu können.

Er hatte die Realschule absolvirt und war confirmirt worden, als sein Vater den nun sechszehnjährigen jungen Menschen nach Harburg in eine Droguenhandlung brachte, damit er dort die Handlung erlerne. Hier lernte er neben seinem neuen Beruf auch die englische Sprache beherrschen, denn im Hause seines Principals war dies die Umgangssprache.

Von Wissenschaft und Kunst war in dem betriebsamen Handelshause keine Rede, hier galten nur Zahlen und Waarensorten, deshalb sehnte er sich auch wieder nach Hamburg, wo doch wenigstens einige Anregung zu finden war, aber der Vater erfüllte den Wunsch seines Sohnes erst nach absolvirter Lehrzeit und rief ihn nur zurück, damit er dort als jüngster Commis und Ladengehülfe in ein Materialwaarengeschäft eintrete. Nun ist aber der Beruf eines Ladengehülfen schlecht geeignet für einen jungen Mann, der nur für Kunst und Wissenschaft glüht und so war es natürlich, dass er sich bald doppelt unglücklich fühlte. Dem strengen Vater durfte er seine Neigungen nicht anvertrauen, denn der hätte den Sohn

für verrückt erklärt. Ein Maler stand dem eingefleischten Kaufmann nicht höher wie ein Müssiggänger oder ein Comödiant, vor dem man in den dreissiger Jahren gar wenig Respect hatte. Etwas mehr Anregung fand sich aber dennoch in Hamburg. Gleichaltrige Freunde und frühere Schulgenossen gaben den Anlass zu weiteren wissenschaftlichen Studien und daneben wurde heimlich bei einem Maler gezeichnet. Literarische Kränzchen bildeten sich, an denen die Schwestern der jungen Leute sich betheiligten und man schwärmte für Kunst, Poesie und Theater mit allen Fiebern einer jugendlichen Seele. Hermann Becker war einundzwanzig Jahre alt, als sein Vater im Jahre 1838 starb und dieser Todesfall wurde für ihn zu einem Wendepunct in seinem Leben. Seine bisherige Thätigkeit war ihm ein Gräuel und alle Fasern seines Herzens zogen ihn hinaus in die Freiheit, wo ihm die Kunst mit ihrem blendenden Schimmer winkte.

Doch so leicht ging das Fortgehen nicht, als er es sich dachte, denn weder sein Vormund, noch seine Stiefmutter wollten sich dem Wunsche fügen. Die ganze Familie mit sämmtlichen Verwandten, lauter ehrbare, nüchterne und gar fromme Kaufleute, geriethen in helle Verzweiflung. Würdige Mütter jammerten über den Leichtsinn des jungen hübschen Mannes, der, selbst nicht ohne Vermögen, gar bald eine gesicherte Stellung als Kaufmann erringen würde, und dem gewiss keine angesehene Familie ihre Tochter versagen würde, nun hinausziehen wollte einer unbestimmten Existenz entgegen.

Aber weder die Vettern noch die Basen und Tanten konnten den Entschluss des jungen Mannes in's Wanken bringen und so gaben denn endlich sowohl die Mutter wie

der Vormund seufzend ihre Einwilligung, mit dem Bedauern, was man empfindet, wenn eine geliebte Person in's Unglück rennt. Nach dem Begriff der Menschen hatten sie vollständig recht, denn sein Entschluss hat ihm Unglück im Sinne alltäglicher Weltanschauung genug gebracht.

Wie schwer der Kampf war, den er ausfechten musste, ergiebt sich aus einem Briefe, den Hermann Becker am 14. Februar 1839 von seinem Jugendfreunde Dr. H. W. Spengel erhielt, welcher damals in Berlin studirte. Der Brief lautet:

„Was den Gegenstand Deines Schreibens betrifft, so darf ich allerdings nicht läugnen, dass er mich überrascht hat, auch mit dem Kopfschütteln hat sich Deine Vermuthung eben nicht sehr geirrt, doch scheinen mir Deine Gründe, und dass sie endlich gesiegt haben, freut mich um Deinetwillen. Auch wenn nicht schon Alles beschlossen wäre, und meine Stimme noch Einfluss auf Deinen Entschluss haben könnte, würde ich doch Dich darin bestärken, jetzt kann ich nur Dir Glück wünschen, und Dich zur kräftigsten Beharrlichkeit anfeuern. Dass Du erst jetzt aus den Fesseln eines für Dich nothwendig drückenden und beengenden Berufes Dich herauswinden konntest, ist freilich Pech, und ich bin der Ansicht (die Du vielleicht nicht theilst,) dass Du, wenn Du zur rechten Zeit Dich zum Studium der Wissenschaften gewendet hättest, zu diesen wohl noch mehr Neigung und Beruf gehabt haben würdest, als zur Kunst, doch — einen neuen Menschen anzuziehen (die Herrenhuter nennen's Durchbruch), ist's nie zu spät. Lieber heute als morgen, aber lieber morgen, als gar nicht. — Deine Mutter hat sich wohl so eigentlich nur darein ergeben, oder bist Du so glücklich gewesen,

sie zu überzeugen? Dass Deine Freunde und Verwandten nichts können, als den Kopf schütteln, und eben nicht gratuliren, muss Dich nicht irre machen, die Meisten verstehen es gar nicht wie Einem ein freies, einer freien, schaffenden und dem inneren Berufe gemässen Thätigkeit geweihtes Leben mehr gelten kann, als ein Commisgehalt bei Lipmann und Geffken, mit etwaiger Aussicht auf jährliche Erhöhung des Gehaltes u. s. w. O die Philister und Krämer! — Ich wollte ich wäre ein König, da liesse ich Dich auf meine Kosten eine Schule durchmachen, dass es eine Wonne sein sollte, und die Philister alle ihren Aerger sattsam davon hätten. Du bist nie ein Philister gewesen, weder auf dem schiefbeinigen Comptoirbock, noch hinter dem Ladentische, Du, — ich wollte, ich wär' auf den Collegienbänken, hinter dem Bierseidel und hinter der Weinflasche es stets so wenig gewesen."

Damals, im Beginn des Jahres 1839, stand die Düsseldorfer Kunstschule in grossem Ansehen, denn dort wirkten, neben dem Director Wilhelm von Schadow, der Historienmaler Karl Sohn, C. F. Lessing, der Landschaftsmaler J. W. Schirmer und andere namhafte Künstler als Lehrer. Es war die Blüthezeit der malenden Romantiker. Dorthin zog es den angehenden Künstler gar mächtig, aber die den norddeutschen Leuten angeborene Sehnsucht nach dem grünen Rhein mag wohl auch mitgewirkt haben. Also wurde im März 1839 das Ränzel geschnürt und heidi ging's fort, mit der Post nach Düsseldorf.

In Düsseldorf erwartete den jungen Mann ein ganz anderes Leben und eine ganz andere Umgebung wie seine bisherige. Die Stadt war damals noch sehr klein, im Verhältniss zu ihrer jetzigen Grösse und keineswegs hübsch.

Die Bevölkerung war arm und sehr französisch gesinnt, dabei von der kleinlichsten Weltanschauung beseelt. Wenn ich sage die Bevölkerung, so meine ich damit die grosse Menge der Bewohner und nicht den kleinen Kreis von hochgebildeten Malern, Dichtern, Gelehrten und Musikern, in welchem sich damals das geistige Leben und die Intelligenz von Düsseldorf verkörperte. Der Bürger schätzte die Maler als ein Mittel zum Gelderwerbe, denn die Geschäfte gingen ziemlich schläfrig und die jungen Maler gaben viel Geld aus, wenn sie welches hatten und noch mehr — wenn sie keines hatten, denn alsdann wurde durch Creditgeben dafür gesorgt, dass der Geldverleiher, der Schneider, der Schuster oder der Zimmervermiether möglichst viel verdiente. Es war ganz derselbe Zustand, wie er in kleinen Universitätsstädten noch heute zu finden ist.

Die jungen Künstler, lauter übermüthiges Volk, lebten frei und ungebunden und trieben in ihren Mussestunden allerlei Allotria, gewöhnlich auf Kosten der Philister und die Lehrer an der Akademie, welche mit Ausnahme des Directors selbst noch zumeist ziemlich jung waren, drückten gerne ein Auge zu und liessen fünf gerade sein, wenn nur die Schüler ihre Pflicht in der Akademie erfüllten. Und studirt wurde sehr eifrig, denn die jungen wie die älteren Künstler fassten ihre Aufgabe sehr ernst auf und strebten in rühmlichem Wetteifer ihr Ziel zu erreichen. Dieser Uebergang von äusserster Strenge zur ungebundensten Freiheit mag den jungen Hamburger wohl im Anfang recht seltsam angemuthet haben, aber er missfiel ihm keineswegs, denn eben so eifrig wie er seine Studien betrieb, widmete er sich auch dem Genuss einer ausgelassenen Fröhlichkeit.

Becker musste auf der Kunstschule zuerst mit dem Elementarunterricht beginnen, aber sein Eifer förderte ihn mächtig und schon im Jahre 1840 trat er in die Malclasse ein, welche unter der Leitung des Professors Karl Sohn stand. Hier ging der Lern- und Schaffenstrieb erst recht an. Seine Ateliercollegen, Carl Andreae, Artaria, Lüdecke, Eybe, C. Herrmann, E. Voss, die Belgier Jules Helbig, Tourte, Denys und Pieron, ferner von Minnigerode, von Bülow, Schwartz und E. Kunde kamen dem neuen, dem Können nach, jüngeren Genossen freundlich entgegen und auch der ernste, aber von allen Schülern trotz seines Sarkasmus hochverehrte Lehrer und spätere Freund Becker's, der Professor Karl Sohn, förderte ihn nach Kräften. Aber die eifrigen Studien und wohl auch das wilde Leben, welches die jungen Leute führten, erschütterte seine ohnedies nicht sehr starke Gesundheit ganz bedenklich, da war denn eine Veränderung dringend geboten und so wurden einige Sommermonate zu einer Rheinreise benutzt. Mit seinem Freunde und Studiengenossen Carl Eybe wanderte er den Rhein aufwärts bis zum Neckar, um erst in Heidelberg eine längere Rast zu machen. Gekräftigt konnte er nun seine Studien wieder aufnehmen und, nachdem schon im Jahre 1840 seine ersten Compositionen „Der Erzengel Michael im Kampf mit dem Satan“ (Federzeichnung) und „Maria und Joseph mit dem Jesusknaben auf der Flucht nach Egypten von Engeln geleitet“ (Bleistiftzeichnung) entstanden waren, zeichnete er 1841 eine auf den Wolken über einer Landschaft sitzende Madonna mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Jesusknaben, welcher die Hände segnend ausbreitet. Denselben Gegenstand führte er 1841 in Aquarellfarben aus. Diese Madonna ist bei allen noch an-

haftenden Mängeln eine sehr innige Composition, während die anderen Zeichnungen noch schülerhaft erscheinen.

Der Freundeskreis hatte sich mittlerweile auch vergrössert. Die besser situirten jungen Künstler bildeten eine Tisch- und Kneipgesellschaft, zu welcher, ausser den schon genannten jungen Künstlern, noch Joseph Fay, der Landschaftsmaler und spätere Professor August Weber und die Maler Körner und Volkhart gehörten. Hier wurde neben dem jugendlichen Uebermuth denn auch der Poesie und Wissenschaft gehuldigt, denn die damalige junge Künstlerwelt Düsseldorfs, namentlich die Historienmaler, trieben eifrig literarische Studien. Becker errang sich hier eine geachtete Stellung durch sein grösseres Wissen sowie durch seinen Witz und Humor, war aber nebenbei auch der stets dienstbereite Rathgeber und Freund seiner Genossen. Die jungen Leute theilten Lust und Leid, aber auch die Börse miteinander, und wenn dem einen ein dummer Streich passirte, traten die andern vor den Riss um den Collegen zu schützen. Dabei erfreuten sie sich der allgemeinen Bevorzugung sowohl von Seiten der Professoren wie der angesehenen Bürgerfamilien und verkehrten nur in den besten Gesellschaftskreisen der Kunststadt.

Den lustigen Ton, welcher in dem Kreise der jungen Maler herrschte, illustrirt ganz vortrefflich ein Brief des Malers August Weber, den dieser 1842 von seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. aus an seine Freunde richtete, derselbe lautet:

„Lieben Freunde und Tischgenossen, insbesondere liebe Möpse! (Spitznamen der Tischgesellschaft.)

Die Sehnsucht und das Verlangen meines Geistes Euch wieder nahe zu sein, giebt mir die Feder, das sonst für

mich so schreckliche Instrument, in die Hand, und lässt mich die Gelegenheit benutzen, Euch meine Grüsse und Wünsche für Euer Wohl, nebst etzwelchen Küssen freundlichst zuzuwerfen. — Was meinen Körper, und besonders meinen Magen, das Hauptglied desselben, betrifft, so wird er so wohl verpflegt, und meine Beine finden es so behaglich sich unter dem Tisch meiner Mutter auszustrecken, dass ich glaube, es wird ihm noch einige Zeit schwer fallen, dass Heimweh meines Geistes und der Seele nach Euch zu theilen. Ihr erseht aus allem diesem, dass wir uns eines glänzenden Wohlseins erfreuen, und ich hoffe, dass Euch diese Gewissheit eben so beglückt, als mich die Hoffnung, dasselbe von Euch zu hören. —

Meine Reise war sehr kurz und einfach. Ich fuhr ohne Abenteuer bis Boppard, nachdem ich mich in eine wunderschöne Polin verliebt hatte, eine prächtige grosse Gestalt mit schwarzen, feurigen und sehr sinnlichen Augen, wovon ich Euch indessen mündlich mehr sagen will. Sie war sehr gütig gegen mich und ich unterhielt sie so gut wie möglich mit einem Französisch, welches sie vielleicht nur desswegen verstand, weil es für jeden andern Menschen sehr polnisch klang. Mein Herz schlug immer rascher, je näher ich zu Boppard kam, aber die Pflicht siegte, mit zerrissenem Herzen, dem Mantel mit vieler Mühe in malerische Falten gelegt, sprang ich in den Kahn, mein Auge ruhte, so lang ich die Polin sehen konnte, schwärmerisch in den ihrigen, noch ein schneller, nur ihr sichtbarer Kuss flog nach ihr hin (nämlich mit der Cigarre!), eine leichte Handbewegung mit dem Tuche dankte mir, und — die brausenden Räder griffen mächtig in die schäumenden Wellen, das gewaltige Schiff zog schnell, wie ein furchtbarer Drache

durch den Strom und trennte zwei Herzen auf ewig — die sich einen ganzen Tag ziemlich gut amusirt hatten. — . . .

Dem Herrn und der Frau Herrmann viele Grüsse und das Versprechen, in vierzehn Tagen Geld von mir zu bekommen. Entschuldigt, so gut Ihr könnt, mein sonderbares Abschiednehmen.

O geliebte Freunde, tröstet alle meine Gläubiger, die Euch zu Gesicht kommen und sagt ihnen, sobald ich meine Bilder verkaufe, wollte ich sie alle bezahlen. O geliebter Paderborner, tröste Alle, die nach mir seufzen. Dir o Hambummel (Spitzname von H. Becker) lege ich an das Herz, den kleinen Schreiner Krengel zu fragen, was er mit meinem Mondschein angefangen, und Dir o Lüttich, (Spitzname des Malers Lüdecke) was soll ich Dir sagen? Du weisst, Du kennst das Sehnen, welches Herr Morro nach mir trägt, o tröste auch ihn. Tröste auch Herrn Lang, meinen ehemaligen Hauswirth und alle diejenigen, welche mich von dieser einen Seite kennen, ach und was die andere Seite betrifft, (wohl eine junge Dame!) so lege ich Euch an's Herz, diese andere Seite von allen Seiten zu grüssen. Tausend Grüsse auch an Euch, von Eurem

langen Weber.“

Mittlerweile war das Jahr 1843 herangekommen. Becker hatte fleissig gemalt und namentlich gezeichnet, und war beschäftigt mit grossen Compositionen zur biblischen Geschichte, die aber nicht recht gelingen wollten, wenn man den Briefen seiner Freunde glauben darf. Er gerieth dadurch in eine höchst verbitterte Stimmung, welche nicht günstig auf seine schwächliche Constitution einwirkte. Aber der Eifer blieb ungeschwächt. Um ungestört componiren zu können, fasste er mit Carl Andreae, Jules Helbig, Denys

und Tourte den Plan, gemeinschaftlich ein Haus zu miethen und dort zu wohnen. Hier wurde dann eifrig studirt und — lustig, ja, sogar recht wild gelebt, wobei Wein, Weib und Gesang die Hauptrolle spielten. Für den Gesang sorgten die Maler Eybe und Kümpel, das weibliche Element stellten die Modellmädchen, kurzum, es war ein richtiges Zigeunerleben. Doch scheint Becker damals eine ernstere Liebesangelegenheit gehabt zu haben, denn als er wegen der Uebernahme seines Vermögens im Sommer 1844 nach Hamburg reiste — er war grossjährig geworden — schrieb ihm sein Freund Carl Andreae folgende Zeilen, welche für die romantische und schärmerische Gesinnung der jungen Leute recht bezeichnend ist. Derselbe sagt in seinem Briefe:

„Fast hätte ich vergessen Dir eine Geschichte zu erzählen, die Dir eine Thräne der Wehmuth entlocken wird: Wenn Tag und Dunkel mit einander kämpfen, und graues Dämmerlicht die Erde deckt, so naht alltäglich sich eine schlanke zarte Frauengestalt, die, unsere Schwelle überschreitend, in Deinen öden leeren Gemächern verschwindet; nie wagte einer der Hausbewohner der scheinbar Trauernden zu folgen, die eine Stunde stets verweilend, dann lautlos, wie sie erschien, wieder entschlüpft. Auf Deiner verödeten Staffelei aber liegt immer ein frischer Blumenstrauss und — eine Thräne . . . Wer die um Dich weint, ahnst Du es? Nun erlaubten wir dem Voss, der schon wieder einen Conradin malt, Dein Atelier zu benutzen, als nun die Dämmerstunde naht, erscheint die geheimnissvolle Dame, tritt lautlos ein und — findet den Sarkophag den sie täglich mit dem frisch duftenden Opfer schmückte, entweiht durch einen Fremden.“ —

In Hamburg malte Hermann Becker die ersten Por-

traits und gab dadurch seinen Verwandten den Beweis, dass er in Düsseldorf seine Zeit wohl angewendet habe. Das rauhe Klima sagte aber seinem Körper nicht zu, ein heftiger Bluthusten warf ihn auf's Krankenlager und zwang ihn zu langer Unthätigkeit, bis ihm ein Besuch des Seebades Helgoland Linderung brachte. Erst im Frühjahr 1845 reiste er wieder nach Düsseldorf.

In Düsseldorf hatte das Schicksal oder der Leichtsinn unterdessen die kleine Künstlerrepublik gesprengt, und Becker's Kränklichkeit stimmte ihn ernster. Gereiftere Künstler bildeten von nun an seinen Umgang und reges gesellschaftliches Leben trat an die Stelle der früheren wilden Ungebundenheit. Joseph Fay, Philipp Lindo, Peter Heinrich Happel, Ulfers, August Weber, Eybe und der Historienmaler Emanuel Leutze, bildeten jetzt einen schönen Kreis, dem später noch Christian Böttcher und Carl Hübner, sowie August Becker angehörten. Namentlich Christian Böttcher, Eybe, Philipp Lindo, Joseph Fay und ganz besonders Emanuel Leutze verbanden sich mit Becker zu einem treuen Freundschaftsbund, der bis an das Lebensende der einzelnen Künstler stets von Dauer war. Mit seinen künstlerischen Fortschritten wollte es Becker nur wenig glücken. Er componirte viele und malte auch ein Bild „Fischer und Nixe“ nach Goethe, welches ihm aber nur wenig Befriedigung gewährte, dagegen zeichnete er viele männliche und weibliche Actstudien und malte mit grossem Eifer Studienköpfe. Eine Composition zu der biblischen Parabel vom Sämann und Zeichnungen zu den Psalmen fallen auch in diese Zeit.

Becker war ein wohlhabender junger Mann, der mit einiger Ruhe seine Erfolge abwarten konnte, doch scheint

er damals mehr gebraucht zu haben, als seinem gestrengen Vormund und Vermögensverwalter lieb war. Ein Brief, den er in einer Geldangelegenheit nach Hamburg schrieb, worin er seine Absichten für die Zukunft deutlich ausdrückt und zugleich eine Beschreibung seiner Seelenstimmung giebt, ist nicht nur sehr bezeichnend für den Ernst mit dem der junge Künstler seine Aufgabe erfasste, sondern auch interessant wegen der Schilderung der damaligen Düsseldorfer Künstlerverhältnisse und mag deswegen hier eingeschaltet werden.

Nach dem Eingang des Briefes, der von Einschränkungen und Ersparnissen handelt heisst es: Man könnte mir den Rath geben, dass ich in ein Kosthaus gehe, die freilich auch zu 3 Thlr. monatlich zu haben sind, dass ich z. B. einen Sammtrock trage, der 10 Thlr. kostet, statt dass mein Rock den ich eben anhabe mir deren 22 kostet, dass ich Niemand besuche, also einen Frack sparen kann, dass ich keine Handschuhe, einen Hut weniger etc. etc. brauche. Vielleicht sagst Du: Warum thust Du das nicht. Ich antworte: Weil ich das hier nicht kann, weil ich all' meine Freunde aufgeben müsste, weil ich keinen Umgang haben könnte der mir zusagt, weil ich aufhören müsste zu der wohlangesehenen Classe der jungen Künstler zu gehören.

Du wirst nun natürlich mir einwenden, dass das eigentlich sagen heisst, die ganze hiesige Künstlerwelt müsse, in so fern sie nicht sehr viel verdient, aus lauter wohlhabenden Leuten bestehen. Da komme ich aber auf Das zurück was ich vorhin sagte, nämlich auf das Creditwesen. Die Meisten leben hier heute für morgen, d. h. sie machen Schulden, um sie später zu decken, wenn sie mit Glück

ein oder mehrere Bilder verkaufen sollten und haben somit gewöhnlich keinen Pfennig. Ich spreche nur von den jungen Künstlern, denn die alten sind theilweise sogar Leute, die sich Capitalien zurücklegen. — Der Preis der Bilder im Allgemeinen ist enorm, da die renommirten älteren Künstler sich ihre Bilder ganz ungeheuer bezahlen lassen, z. B. letzthin Lessing für seinen Huss 8000 Thlr. Stilke für seine Jungfrau von Orleans 4000 Thlr. Köhler für seine Rebecca 1400 Thlr. u. s. w. u. s. w. Ich habe unter meinen Freunden zwei oder drei die etwa 1000 Thlr. Schulden haben, dafür freilich auch für 2000 oder 2500 Thlr. Bilder, nach ihrer Schätzung. Kommt nun ein guter Tag, wo diese Bilder verkauft werden, so ist grosser Jubel und ein neues Leben beginnt, kommt er nicht — je nun, so muss man sich helfen so gut es geht. Man leiht die laufenden Ausgaben (wozu eigentlich nur das Modellgeld gehört) von glücklicheren Freunden und — malt eben noch für neue imaginäre Summen darauf los; lässt sich mehr oder weniger von den Gläubigern misshandeln und hofft auf bessere Zeiten, da sich die Welt doch immer drehen muss.

Und nun komme ich auf meine eigenen Angelegenheiten zurück. Seit ich hier bin habe ich eigentlich nichts producirt, das ist auch nicht wunderbar. Als ich hier ankam, musste ich mit dem ABC anfangen und jetzt buchstabire ich. Zwar habe ich ein Bild gemalt, aber es steht im Winkel, weil es, ich will nicht sagen Gott und Menschen, aber mir unangenehm ist. Ich habe den Ehrgeiz, nicht gern mit mittelmässigem Zeug an's Licht zu treten und will viel lieber, und sollte es noch mal so lange dauern, gar nichts an's Licht bringen, als etwas, was mir so wenig genügt, wie meine bisherigen Arbeiten. Es ist nicht Mangel

an Talent was meine Sachen schlecht werden lässt, wohl aber eine, gegen andere geringere technische Fertigkeit und eine Ungeduld im praktischen Ausführen. Leider auch habe ich von jeher tausend Dinge zugleich getrieben und sehr zersplittert gearbeitet. Ich klage mich hier selbst an, aber ich entschuldige mich zugleich mit dem Umstand, dass ich in ein ganz neues Feld eintretend, in einem Alter, wo man für den Anfang schon zu viel reflectirt, mich von tausenderlei Sachen angezogen fand, die eine Richtung auf das rein Praktische hemmten. Meine Freunde werden, wenn auch mit meinen Producten und meiner Productionsfähigkeit vielleicht unzufrieden, mit mir selbst zufrieden sein.

Ich habe in meinem ersten Bilde einen Fehler gemacht, der das ganze Bild unmöglich machte und mir viel Zeit gekostet hat. Die Aufgabe, die ich mir gestellt, war zu schwierig, ich konnte sie nicht lösen. So habe ich anderthalb Jahre gemalt und übermalt, wieder heruntergekratzt, umgeändert und bin fast mit mir und Gott und aller Welt zerfallen um endlich zu merken, dass ich Nichts machen konnte. So wird es mir, denk' ich, in Zukunft nicht mehr gehen. Jetzt habe ich einen Carton zum zweiten Versuch angefangen und wohlweislich einen sehr einfachen Vorwurf genommen. (Es war eine sitzende Madonna mit dem in ihrem Schoosse stehenden Jesusknaben, ein Bild, welches sich durch eine liebenswürdige Naivetät der Auffassung auszeichnet und dabei von grosser Innigkeit des Ausdrucks in den Köpfen ist.) Doch halte ich mich hauptsächlich am Studien machen und möchte auch lieber noch einige Zeit daran bleiben. Wie schon gesagt, ich möchte nicht gern etwas von mir ausgehen lassen ohne auch die Ueberzeugung zu haben, dass es würdig ist dem Publicum vor-

gestellt zu werden. Es werden Sachen genug gemalt und ausgestellt und auch verkauft, von denen ich mir sage: so etwas machst du auch und besser. Es kommt nur darauf an, ob man mittelmässig schlechtes Zeug schon jetzt liefern will, oder lieber später Gutes.

Ich zweifle keinen Augenblick daran, dass ich Gutes machen kann, wenn vielleicht auch jetzt noch nicht und ich bin von meinem Talent ganz versichert, wenn ich auch zugeben muss, dass es wohl Leute giebt, die grösseres besitzen. Mein Ziel ist die historische Kunst in ihrer höchsten Bedeutung. Du kennst mich und weisst, dass ich nicht leicht etwas Untergeordnetes ambitionire. Dazu gehört aber viel, und es geht eben nicht stufenweise, man muss einen bestimmten Punct wenigstens erreichen, darunter giebt's nichts. Und nun will ich aus dem Gesagten ein resumé ziehen: ich möchte noch zwei Jahre mich nicht um's Gelderdienen bekümmern, dazu brauche ich aber mehr Mittel. Man ist bei dem verdammten Creditwesen genöthigt Sachen zu enormen Preisen anzuschaffen, weil ein Mann, bei dem man einmal in der Kreide ist, ein wirkliches Monopol dadurch erwirbt um einen zu prellen.

Ich möchte nun Deinen Rath hören, ob ich nicht recht handle wenn ich jetzt meine Schulden bezahle. Freilich macht mir dies einige Sorge, denn so lange ich mein Capital nicht angreife, habe ich — wie es auch sei — immer eine dauernde und sichere Existenz, ist es einmal angegriffen, so geht es natürlich decrescendo, je länger, je schneller.

Ich habe eben Deine früheren Briefe gelesen und kann mich eines peniblen Eindruckes nicht erwehren. Unsere Correspondenz ist, wenn nicht blos Geldsachen betreffend,

fast immer, wenigstens von meiner Seite, widerstrebend gewesen; Du musst als älterer Mann das mit dem Streben nach Selbstständigkeit erklären, was bei einem jungen Manne wie ich, der immer über seine Jahre eingepferchtund gehütet war, sehr natürlich erscheint. Jetzt ist es ganz anders und wir stehen, wenn auch nicht gleich alt, doch ziemlich gleich einander gegenüber und wenn ich früher in meinem Eigensinn die Ermahnungen meiner lieben Leute unbequem fand und mich mit Händen und Füssen gegen alles wehrte, was meine Freiheit zu beeinträchtigen schien, so würde ich jetzt dasselbe als guten Rath mit Freude hören.

Ich bin in Hamburg von allen Seiten so regiert und mit dem Gebiss und Zaum geleitet worden, dass ich selbst nicht begreife, wie man mich nicht mehr gezähmt hat, es ist mir von damals her ein Widerwille gegen alle Abhängigkeit und Unterwerfung geblieben, der mir manchmal unbequem ist und mir schon viele hübsche Verhältnisse gestört hat. Viele Leute halten mich für einen arroganten Menschen, das bin ich gar nicht, ich bin eher ängstlich im Umgang. Meine Freiheit geht mir eben über Alles und ich lebe viel lieber allein, als dass ich mich genire. —

Es könnte scheinen, als habe Becker in dem Zeitraume von 1840 bis zum Jahre 1845 ausser den schon erwähnten Arbeiten nur Studien gemalt und gezeichnet, dem ist aber nicht so. 1842 entstand eine grosse Composition (getönte Zeichnung): Christus als Erlöser. Auf dem schönen Blatt sehen wir den Erlöser wie er segnend die Hände ausbreitet; Engel umschweben ihn, während unten im Bilde der Erzengel Michael siegreich den Fuss auf den alten Drachen

der Lüge setzt. Rechts vom Beschauer stehen Adam und Eva in schuldbewusster und doch wiederum hoffnungsvoller Haltung, während Satan als Ankläger erscheint. Eine „Steinigung Stephans“ (getönte Bleistiftzeichnung) und ein grösseres Blatt, darstellend „Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern“, unten Maria, Maria Magdalena, Joseph und jüdisches Volk, welche Composition in veränderter Form auch in Aquarell ausgeführt wurde, stammen aus derselben Zeit. Im Jahre 1843 entstanden im Aquarelle: „Die gefesselte Andromeda“, zwei grössere biblische Compositionen, nämlich: „Kommet zu mir, die ihr mühselig und beladen seid“ u. s. w., und „Paulus predigt in Athen“, beides getönte Bleistiftzeichnungen. Diese Compositionen wurden auch in Aquarell ausgeführt. Ferner vollendete er in diesem Jahre das schon erwähnte Oelgemälde „Maria mit dem Jesuskinde“ und begann mit den Vorarbeiten zu einem Oelgemälde, „Rinaldo in Armida's Zaubergarten“, von denen das erstere 1846 vom Kunstverein in Köln erworben wurde; das letztere befand sich früher in der Bildergallerie des Geschichtsschreibers A. Fahne auf Haus Fahnenburg bei Düsseldorf. Ueber den Verbleib des Oelgemäldes: „Fischer und Nixe“ fehlt mir jede Nachricht.

Wie ich schon bemerkte, verweilte Becker vom Januar des Jahres 1844 bis zum Frühling 1845 in Hamburg, geplagt von schwerem Brustleiden. Trotz seiner Krankheit malte er dort dennoch mehrere Portraits in Oel und Aquarell und fertigte ausserdem eine ganze Reihe von Portraitzeichnungen, welche in der Ausführung von ganz ungemeiner Schönheit sind.

Nach Düsseldorf zurückgekehrt widmete sich Becker mit neuem Eifer seiner Kunst. Rinaldo in Armida's Zauber-

garten wurde vollendet und auch ein zweites Oelgemälde, „Diana und Endymion“ entstammt dieser Zeit. (Dieses Bild wurde 1848 in Köln verkauft.) Becker hatte dem Beispiel Leutze's und anderer Künstler folgend, die Akademie schon längere Zeit verlassen und ein Privatatelier gemiethet. Er trug sich mit dem Plan zu einem ganz bedeutenden Bilde, welches die Hochzeit des Bacchus darstellen sollte. Dieses ungefähr sechs Fuss lange, zwei Fuss hohe Gemälde von überaus reicher Composition und eine Menge Figuren enthaltend, vollendete er 1846. Sein Freund August Weber hatte den landschaftlichen Hintergrund gemalt. Dieses Bild, welches 1853 entweder auf der Reise nach Amerika oder in New-York verbrannte, erfreute sich des grossen Beifalls seiner Freunde und scheint auch den Künstler selbst sehr befriedigt zu haben. Leider sind mir nur die Pausen von einzelnen Gruppen aus diesem Bilde geblieben, welche keinen vollständigen Begriff von der ganzen Composition geben, wohl aber die ganz vortreffliche Zeichnung der meist unbekleideten Gestalten erkennen lassen.

In dieser Zeit scheint sich Becker überhaupt eingehender mit der griechischen Mythologie und den griechischen Dichtern beschäftigt zu haben, denn eine ausgeführte Bleistiftzeichnung, „Anakreon unter den Hirten seine Gesänge vortragend“ sowie mehrere Compositionen griechisch-mythologischer Motive wurden in diesem Jahre vollendet. Eine „Madonna mit dem Kinde auf Wolken thronend,“ (Oelgemälde, ungefähr drei Fuss hoch, verkauft durch den Kölner Kunstverein) entstand auch in diesem Jahre.

In Düsseldorf war im Jahre 1845 von den Künstlern die sogenannte Mittwochsgesellschaft und der Künstler-Unterstützungsverein gegründet worden. Becker und seine

Freunde betheiligten sich lebhaft an beiden Vereinen. Schon in dieser Zeit begannen die ersten Anzeichen des später so heftig werdenden Kampfes zwischen der Akademie und ihren Anhängern und den jüngeren Künstlern, welche, mit den an der Akademie herrschenden Kunstanschauungen nicht einverstanden, gegen die akademische Bevormundung Front machten. Auch die Anfänge der freiheitlichen Strömung von 1848 und 1849 machten sich in Düsseldorf schon damals bemerkbar, wenn auch bei den jungen Künstlern mehr in dem Streben nach Selbstständigkeit. Emanuel Leutze, der einen grossen und bestimmenden Einfluss auf seine Altergenossen ausübte, und dessen in Düsseldorf weilende amerikanische Landsleute übertrugen die freiheitlichen Ansichten ihres Heimathlandes auf ihre Freunde und fanden einen günstigen Boden für ihre Ideen.

Für Hermann Becker sollte das Jahr 1846 von ganz besonderer Bedeutung werden, denn er machte damals die Bekanntschaft seiner späteren Frau, Amalie geborene Spönemann. Es war die ganz eigenartige Schönheit dieses Mädchens, welche den neunundzwanzigjährigen hochgebildeten Mann fesselte, trotzdem seine spätere Frau ganz geringer Leute Kind, und keineswegs sehr gebildet war. Aber der ihr eigene Mutterwitz und die ungemeine Anmuth, welche ihr ganzes Wesen umgab, erklären die tiefe Neigung, welche Becker für sie fasste und ihr bis zum Lebensende bewahrte. Und er war nicht der Einzige, welchem die Schönheit dieses Mädchens den Kopf verdreht hatte, denn eine ganze Reihe namhafter Künstler bewarben sich um ihre Gunst. Joseph Fay, Emanuel Leutze, Chr. Köhler, W. von Schadow und Hermann Becker haben die eigenartige Schönheit ihres Kopfes im Portrait verewigt.

Jm Jahre 1847 scheint Hermann Becker eine Reihe von Wandgemälden im Dom zu Neuss geschaffen zu haben, zu welchen die Compositionen schon früher entstanden waren. Dieselben sollen später durch Wasser oder Feuer verdorben worden sein. Jch konnte jedoch nichts Genaueres darüber erfahren, weil mein Vater keine Aufzeichnungen über seine Arbeiten hinterlassen hat, und kann deshalb keine Bürgschaft für diese Notiz übernehmen.

Wiederum erfasste ihn die tückische Krankheit im Jahre 1847 und heftige Blutstürze brachten ihn dem Tode nahe, und nur der sorgfältigsten Pflege verdankte er die Rettung seines Lebens. Diese Krankheit und die Sorge für seine Familie (1847 war ihm die erste Tochter Amalie geboren worden) zogen ihn von der Oeffentlichkeit mehr und mehr zurück, und selbst die Stürme des Jahres 1848 bewegten ihn nicht zur Theilnahme am öffentlichen Leben, denn Becker, allerdings freiheitlich und grossdeutsch gesinnt, zweifelte an dem Erfolg der ganzen Bestrebung. Mehr wir je versenkte er sich in seine Kunst, seine Production schien zu wachsen, er vollendete seine Oelgemälde „Christus begegnet Maria nach der Auferstehung im Garten“ und „Christus empfängt den Kelch aus den Händen des Engels“ (unten, im Hintergrunde, ruhen die Jünger), sowie „Die trauernden Engel“ und betheiligte sich ausserdem an den Concurrenzen zu Altargemälden für die Petrikirche in Hamburg und die katholische Kirche in Altena. In der ersten Concurrenz unterlag er gegen seinen Landsmann, dem Historienmaler H. Steinfurth und in der letzteren gegen den Historienmaler und späteren Professor Karl Müller in Düsseldorf. Die ungemein ausgeführten Zeichnungen für Hamburg zeigen die Auferstehung des Heilandes nebst

zweien Seitenbildern, auf welchen die Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind, während der Entwurf für Altena die auf Wolken stehende Himmelskönigin mit dem Jesuskinde wiedergiebt. Die Madonna wurde später in Oel ausgeführt, doch fehlt mir jede Nachricht über den Verbleib derselben.

Schlechte Geschäfte, der unregelmässige Eingang seiner Zinsen und der Bankerott seines ehemaligen Vormundes und jetzigen Vermögensverwalters veranlassten ihn, im Sommer 1848 nach Hamburg zu reisen. In diese Zeit fällt die Gründung des Düsseldorfer Künstlervereins Malkasten, in welchem Becker bis zum Jahre 1859 neben Leutze einen sehr bestimmenden Einfluss besass. Er war oftmals Mitglied des Vorstandes in diesem Verein und besonders thätig für die innere Organisation und die äussere Vertretung desselben. Wolfgang Müller von Königswinter nennt Leutze den Vater des Malkasten aber Hermann Becker den Minister Leutze's und die „Zunge des Malkastens". Ich erwähne dieses Umstandes nur deshalb, weil der Malkasten, sowohl wie der Düsseldorfer Künstler-Unterstützungsverein, in späteren Jahren einen bestimmenden Einfluss auf die Organisation der deutschen Kunstgenossenschaft ausübte und zugleich von diesen beiden Vereinen die erste Anregung zum Schutz des geistigen Eigenthums durch Staatsgesetze gegeben wurde, auf deren Grundlage die neuen gesetzlichen Verordnungen zum Schutze des geistigen Eigenthumes, welche nach der Gründung des deutschen Reiches in Kraft traten, basiren. Die deutsche Kunstgenossenschaft in's Leben gerufen zu haben, ist aber, wie die Anregung zum Schutz des geistigen Eigenthums, ein Verdienst Hermann Becker's, denn von ihm ging die Idee

aus und ebenso darf man ihn den Urheber der grossen deutschen Kunstausstellungen nennen, weil er dazu gleichfalls die Anregung gab. War Leutze's persönlicher Einfluss auf die Düsseldorfer Künstler grösser wie der Becker's, so unterstand wiederum Leutze dem Einfluss Becker's, dessen organisatorische Talente und geistvolle Rednergabe von Leutze ganz besonders geschätzt wurde.

Hermann Becker schilderte die Entstehung der deutschen Kunstgenossenschaft mit folgenden Worten: „Die Wirkung des Malkasten nach aussen ist von grosser Bedeutung gewesen. Die engere Verbindung der Künstler in Düsseldorf musste natürlich den Gedanken erregen, auch mit den anderen deutschen Kunstschulen in nähere Beziehungen zu treten, und ein zufälliger Umstand brachte diesen Gedanken zur Ausführung, der Besuch eines namhaften Münchener Malers, Gisbert Flüggen, eines geborenen Kölners. Es war im Sommer 1856, als in einer Unterhaltung zwischen diesem Gaste, E. Leutze, A. Michelis, Robert Krause und Hermann Becker letzterer den Vorschlag machte, eine allgemeine deutsche Künstlerversammlung nach Bingen zu berufen. Der Vorschlag ward von einem Comité berathen, von dem Verein angenommen und kam im September desselben Jahres zur höchst gelungenen Ausführung. Die Versammlung in Bingen war von Deputirten aller deutschen Kunststädte und Schulen besucht. Die Beschlüsse derselben umfassten ungefähr dieselben Ziele, welche der Malkasten für sich erstrebt und theilweise erreicht hatte; ausserdem wurden aber auch deutsch-nationale Kunstausstellungen projectirt, deren erste im Jahre 1858 zu München, die zweite 1861 zu Köln und die dritte 1868 zu Wien stattgefunden haben und die für die neuere

deutsche Kunstentwicklung epochemachend gewesen sind. Allgemeine Künstlerversammlungen von grösserer oder geringerer Bedeutung haben zu Stuttgart, Braunschweig, München, Düsseldorf, Köln, Salzburg, Kiel, Weimar und Wien stattgefunden und nach allen Seiten anregend gewirkt, sogar über die Grenzen Deutschlands hinaus, denn im Jahre 1861 folgte auf die deutsche Künstlerversammlung in Köln eine glänzende internationale Künstlerversammlung in Antwerpen. Eine Verbindung besteht zwischen allen deutschen Künstlervereinen, die sich mit Ausnahme des Münchener und des älteren Wiener Vereins alle nach dem Muster des Malkastens gebildet haben. Dieser zwar nur lockere Verband der „deutschen Kunstgenossenschaft" hat es sich zur Aufgabe gemacht, die deutsche Kunst und die deutschen Künstler zu vertreten und ihre allgemeinen Interessen zu wahren, und hat diese Aufgabe in manchen Fällen wirksam erfüllt."

1849 beschäftigte sich Hermann Becker mit den Vorstudien zu einem seiner Hauptwerke, dem „Raub des Hylas", welches vermuthlich 1850 vollendet wurde. Die sehr schöne Composition zeigt uns in lebensgrossen Figuren den Genossen des Hercules, wie er von den durch seine Schönheit hingerissenen Quellnymphen in's Wasser gezogen wird. (Das Gemälde befindet sich im Besitz des Kunsthändlers Bismayer & Kraus in Düsseldorf.) Ferner entstand in diesem Jahre eine „Madonna mit dem Jesuskinde". Vermuthlich reiste Becker gegen 1850 nach Antwerpen, um dort die Werke von Rubens zu studiren. Er folgte einer Einladung seines Freundes Pieron, welcher sich seiner sehr freundlich annahm. Mehrere Portraits und einige Copien nach Bildern von Rubens entstanden während dieses

ersten Aufenthaltes zu Antwerpen. Bald aber rief ihn die schlechte Zeit und die Sorge um Weib und Kind wieder nach Düsseldorf zurück, denn er war mittlerweile Vater einer zweiten Tochter geworden. 1852 folgte er einem Ruf nach Hamburg, wo ihm der Auftrag geworden war, mehrere Portraits zu malen. Auch als Vertreter der Düsseldorfer Künstler war er dort thätig; wie er denn bis zum Jahre 1859 in selbstloser Hingabe stets deren Interessen vertreten hat.

Die Kunst ging in dieser Zeit mehr wie je nach Brod. Bilder wurden selten verkauft und die trübe Stimmung, welche die Künstler beherrschte, spiegelte sich am besten in den Briefen wieder, die er von seinen Freunden empfing. Der Landschaftmaler Peter Heinrich Happel schreibt ihm: „Missmuth, stellenweise Verzweiflung, sind die natürlichsten aber schlimmsten Feinde meines Daseins; sie entstehen aus denselben Ursachen, die auch Dir lieber Freund bis zum Ueberdruss bekannt sind. In letzter Zeit haben Du und ich, wie ich von Anderen gehört, die Ehre gehabt, öfter sehr rühmlich genannt zu werden — damit ist's aber auch abgethan. Mein lieber Becker, wenn wir beide unser Glück im Verkaufe zusammenthun, so würden wir den talentlosesten Anfänger nicht zufrieden stellen können. Ob's je besser werdan wird? Am besten wird's sein, etwas Neues für uns zu erfinden. Klagen hilft nicht — also genug denn. Ich höre, dass es Deinen Lieben wohl geht und habe mich der glücklichen Ankunft des Kronprinzen sehr gefreut. Gratulire nachträglich recht herzlichst und wünsche, dass mit ihm Glück und Segen eingezogen sein mögen. Noch leben wir und noch ist Alles möglich.“ (Der „Kronprinz“ war der am 2. Mai 1852 geborene älteste Sohn

Hermann Becker's, der Bildhauer Hermann Becker und Herausgeber dieses Buches.)

Aber trotz der Zeit der Ungunst verlor Becker den Muth noch immer nicht, denn der Glaube an seinen Künstlerberuf war zu fest in ihm begründet. Er hoffte auf eine endliche Wendung zum Besseren und die Anerkennung, welche seine damals neuesten Arbeiten bei seinen Freunden gefunden hatten, reizten ihn zu neuem Streben. Er machte also gegen den Rath seiner Verwandten wiederum einen Theil seines Vermögens flüssig und begab sich, nach einem kurzen Aufenthalt in Düsseldorf, nach Antwerpen, um dort nochmals die Werke des grossen Meisters Rubens eingehend zu studiren. Der Aufenthalt in Belgien mag ungefähr anderhalb Jahre gedauert haben. Während dieser Zeit malte er Portraits und begann sein grosses Bild „Die Engel im Grabe des Heilandes", welches an einer anderen Stelle dieses Buches besprochen worden ist. Eine Reise nach Paris, sowie der Aufenthalt in Brüssel, Mecheln und Lüttich fällt auch in diese Zeit.

Bedeutend gefördert in seinem künstlerischen Können, folgte er gegen Ende des Jahres 1854 dem Drängen seiner Frau und kehrte nach Düsseldorf zurück.

Hier hat Becker bis zum Jahre 1857 die glücklichste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit verbracht. Seine Bilder fanden allmählich Anklang, und wenn auch manche Chicane von Seiten der Leiter des dortigen Kunstvereins für Rheinland und Westphalen und der Anhänger der Akademie ihm manchmal das Leben verbitterten, so half ihm die Freude an seiner Familie und die Anerkennung seiner Freunde darüber hinweg. Mit frischem Muth begann er zu schaffen und gar bald entstanden zwei kleine Bildchen „Badendes

Mädchen“ und „Badende Frauen“, von denen das erste von einem Privatmann, das letztere von einer russischen Grossfürstin erworben wurde. Ferner entstand zwischen 1854—1855 ein grösseres Bild „Mutter mit Kindern“, welches 1855 verkauft wurde. Ueber den Verbleib ist mir jedoch nichts bekannt. Dann folgte wiederum ein grösseres Bild „Amor und Psyche“ und Ende 1855 die Vollendung der „Engel im Grabe des Heilandes“.

Mittlerweile kam das Jahr 1856 und mit ihm im September die erste allgemeine deutsche Künstlerversammlung in Bingen. Hier vollzog sich zuerst die Einigung Deutschlands durch die deutschen Künstler, welche noch heute zu Recht besteht. Für die Spaltung, die in den damaligen Düsseldorfer Künstlerkreisen herrschte, ist es sehr bezeichnend, dass fast nur die Mitglieder des Malkastens sich an dieser Zusammenkunft betheiligten, während die Anhänger der Akademie und der Professoren zurückblieben. Einzelne, ganz besonders vorsichtige, die es mit der neuen Richtung nicht ganz verderben wollten, warteten zu Oberwesel im Pfropfenzieher der Dinge die da kommen sollten, unter anderen W. v. Camphausen mit mehreren Genossen, welche, als das allgemein erwartete Fiasco nicht erfolgte, voller Begeisterung nach Bingen eilten, um an dem Werke mitzuarbeiten.

Im Herbst weilte Becker wieder mehrere Wochen in Hamburg, um dort abermals Portraits zu malen. Nach seiner Rückkehr entstanden in Düsseldorf 1857 eine ganze Anzahl von Marienbildern, welche er meistens in Aquarell ausführte. Ferner malte er ein kleines Oelbild „Kinder mit einem Ziegenbock spielend“, sowie mehrere Landschaften. Ein Pastellportrait seiner Frau entstand nebenbei. In

dieser Zeit müssen auch zwei Genrebilder entstanden sein; ein „Kind mit Trauben", lebensgrosse Figur und „die glückliche Familie", wo beim Klang der Fidel eines Spielmannes die Mutter ihr jüngstes Kind jubelnd in die Höhe hebt, während die älteren Kinder einen Reihen tanzen und die Grossmutter vergnügt zusieht. Es war dies wohl eine Schilderung seiner eigenen Familie.

Gegen Ende des Jahres 1857 traf ihn ein schwerer Schlag, nämlich der Verlust des Vermögensrestes, der ihm noch verblieben war. Das Hamburger Haus, welches seine Gelder verwaltete, war fallirt und Becker vermochte nur geringe Summen zu retten. Er hatte bis dahin immerhin noch einen Rückhalt gehabt, der ihn für Fälle vor Noth schützen konnte, jetzt begann die blasse Sorge in seinem Hause das Haupt zu erheben. Eifriger wie je, lag er darum seinem Berufe ob und neben Zeichnungen für den Holzschnitt, beschäftigte er sich literarisch, indem er Kunstkritiken für deutsche und französische Zeitungen schrieb. An der Kölnischen Zeitung war er als Mitarbeiter schon seit dem Jahre 1856 thätig. Es entstanden aber in den Jahren 1858—59 noch mehrere Oelgemälde, nämlich: „Christus am Oelberg mit dem Engel", lebensgrosses Brustbild; ferner dieselbe Composition in ganzen Figuren, aber in kleinem Format; dann eine ideale Landschaft (unvollendet) und mehrere Aquarelle. 1858 reiste er als Delegirter der Düsseldorfer Künstler zur ersten allgemeinen Kunstausstellung nach München, wo er die Ehre hatte, dem König Ludwig I. Bericht zu erstatten über die Organisation der deutschen Kunstgenossenschaft. Für die Kölnische Zeitung schrieb Becker damals Berichte über diese Ausstellung, welche allgemeines Aufsehen erregten.

Mit dem Jahre 1859 erreichte seine selbstständige Künstlerlaufbahn ein Ende. Sein Vermögen war alle; die politischen Zustände waren für die Kunst die denkbar ungünstigsten und dabei drängten seine Gläubiger von allen Seiten. Auch im Malkasten setzte es heftige Kämpfe. Die Majorität hatte gegen seinen Rath beschlossen, die dem Verein bisher feindlich gesinnten Künstler wieder aufzunehmen, und diese, Becker feindliche Partei, gewann nun die Oberhand in dem Verein. Ja es kam sogar zu unangenehmen Auseinandersetzungen, indem mein Vater einen anderen Künstler darüber zur Rede setzte, weil er einem Professor den Mantel herbeiholte. Becker nannte den Betreffenden, (einen seiner Freunde) eine Bedientenseele, den man wie einen Bedienten behandeln müsse und versetzte ihm eine Ohrfeige. Dies hatte zur Folge, dass Becker für ein halbes Jahr aus dem Malkasten ausgeschieden wurde, während sein Gegner und ein andrer Widersacher nicht dispensirt wurden. Es hat ihn dabei sehr geschmerzt, dass seine alten Freunde ihn alle im Stich liessen.

Zu diesen Widrigkeiten kam abermals ein künstlerischer Misserfolg. Er hatte sich bei einer Concurrenz für ein grosses Gemälde betheiligt, aber seine etwa 3 ½ Fuss grosse in Oel gemalte Skizze, darstellend „die Erstürmung der Wagenburg der Teutonen durch die Römer“ fand nicht den Beifall der Preisrichter, was ihn tief niederdrückte.

Ueber die Art und Weise, wie man damals in Künstlerkreisen über künstlerische Concurrenz dachte, geben einige Zeilen aus einem Briefe Aufschluss, den mein Vater von einem hochangesehenen Düsseldorfer Künstler empfing. Ich kann mir nicht versagen, dieselben hier wiederzugeben: „Der Concursus mit dem betreffenden Gemälde hat, wie

Leichtgläubige es vorausglaubten, in befriedigender Weise einen gewisser Maassen vorausbestimmten Gang genommen. Die kunstausschüssliche Weisheit und Fürsehung hat den edlen damit überrascht. — Oh!! Alle hiesigen kunstvereinlichen Concurse werden von Propheten und Sibyllen stets richtig vorausgesagt und vorausbestimmt. Das ist nun so der Lauf der Dinge und insbesondere der hiesigen Kunstbeförderer. — Wohl dem, der noch hoffen mag aus diesem Meer, d. h. der Wahlurne dieser Wahl aufzutauchen. Gleichwohl glaube ich, dass einige sehr Vorstandsunterthänige, in tiefster Ehrfurcht harrend, endlich doch noch bei einer Concurrenz gebührende Beachtung finden. Nur wer ausharret in Demuth wird gekrönt. Mancher wird auch vergeblich streben, denn der Zufall — oder der Kunst-Vereinsausschuss treffen nicht immer den Würdigen.“

In seiner bedrängten Lage wandte sich Becker an seine Verwandten, ohne jedoch mehr zu erreichen als gute Rathschläge, die er nicht ausführen konnte. Schon war die Noth gross geworden, wenn auch äusserlich der Schein gewahrt wurde. Hunger und Krankheit stellten sich als häufige Gäste ein. Becker begrüsste auch den kleinsten Auftrag als ein Glück, um nur Brod für die Seinen zu schaffen. Mein Vater schildert den Zustand in einem unvollendeten Schreiben, welches er an seinen damals in Süd-Amerika weilenden Bruder richten wollte, besser und ergreifender, als ich dies vermag in den folgenden Zeilen:

Lieber Louis!

Es ist ein entschiedenes Unglück über mich verhängt; was ich auch anfange, stets missräth der Erfolg durch allerlei Umstände und nicht nur mit den Hamburgern geht es mir so.

Wie damals (1853), als ich nach Antwerpen kam um von den Connexionen meines Freundes Pieron Nutzen zu ziehen, gerade diese Connexionen abrissen, indem der mir befreundete Director der Kunstschule (Wappers) seinen Posten verliess, der mir befreundete Minister und seine ganze Partei vom Ruder trat und ich somit keinen der Vortheile fand die ich gesucht hatte, so geht es überall. Ich habe mit meinen näheren Freunden später einflussreiche Bewegungen in der Künstlerwelt hervorgerufen, deren Wirkungen sich auf die ganze deutsche Kunstwelt und darüber hinaus erstrecken, und seit zwei Jahren, consequent und sicher, sobald die Sache fertig ist, bemächtigen sich die ursprünglichen Gegner und Feinde derselben und tragen Vortheil, Ehre und Ruhm davon. —

Meine wenigen wirklichen Freunde und Genossen sterben und verderben, wie wenn sie verwünscht wären. Von den Feindseligkeiten unter der Künstlerwelt machst Du Dir keinen Begriff; Dummheit, Kleinlichkeit und Eifersucht sind überall thätig, die Wohlwollenden und Guten sind, ihrer Natur nach, meistens indifferent. Ueberall herrscht Coterie und Persönlichkeit. Ist es nicht unerhört, dass ich in Hamburg erst ein einziges Mal ein Bild verkauft habe, wo die Untergeordnetsten so viel Vorschub geniessen; ich bin der einzige Hamburger Künstler, der in der neuen Gallerie daselbst nicht repräsentirt ist. (Auch heute noch nicht! Der Herausgeber.) Aber ist es auch ein Wunder! Meine nächsten Freunde und Verwandten gehen nicht einmal zur Ausstellung, wenn ich dort ein Bild ausstelle, und reden kein Wort von dem Maler, ihrem Vetter, Bruder etc., denn dass derselbe ein Maler ist, ist ihnen ja eben ein Gräuel. Hier nun habe ich das Unglück mit der akademischen Leitung

erst schlecht, dann feindlich zu stehen, unsere Partei hat beinahe gesiegt, da muss Leutze in Folge von finanzieller Bedrängniss und Chicanen nach Amerika gehen um wieder Geld zu holen, da müssen andere einflussreiche Künstler sich zurückziehen, die Leitung der Geschäfte kommt in die Hände der schlimmsten Jntriganten, diese versöhnen sich ganz schnell mit den Akademikern und verbinden sich mit ihnen. Nun sind natürlich die einstigen Rädelsführer, zu denen namentlich ich zähle, perhorrescirte Personen.

In demselben Augenblick, wo alle Dieses gerade gipfelte, entsteht die allgemeine Geld- und Kriegscalamität, welche in unserem Lande eine gewaltige, wenngleich stille, aber nachhaltige Wirkung gehabt hat, und in demselben Augenblick gehen mir alle Geldmittel aus und alle Hilfquellen versiegen. Die Freunde und Verwandten sind nicht mehr zu sprechen: Hilf Dir selbst, so hilft Dir Gott, ist das Schlusswort.

Ich sollte mir eine Stelle suchen, als Photograph, eine Anstellung als Sprach- oder Zeichenlehrer, war der Rath meiner Verwandten und Freunde zu der Zeit, als alle Welt bankerott ging und die dienstbaren Leute zu Hunderten entlassen wurden! Was es heisst Freunde in der Noth, weiss ich jetzt aus der Praxis. So habe ich denn hier und da versucht und angeklopft, habe geschrieben für Zeitungen, habe übersetzt und allerlei geschriftstellert in occulter Weise und wir leben a jour, le jour, essen wenn was da ist, oder Nichts, wenn's fehlt und dass wir noch leben, ist ein wahres Wunder.

Natürlich muss man um nach etwas Einträglichem zu suchen, doch wenigstens nicht betteln und ganz verkommen

erscheinen, darin besteht nun das Kunststück, denn wie gesagt, es ist keine Seele, die mir nur 50 Thaler anböte auf Wiedergeben und auf Zeit, und wenn wir alle morgen verhungerten. Aber ich erzähle wieder a tort et a travers. Voriges Jahr gegen Weihnachten ging ich in letzer Hoffnung nach Hamburg und setzte mich in Neumühlen (bei seiner Tante) an's Feuer, wie es in der alten Welt Sitte war, wenn einer Hülfe suchte. Fortjagen geradezu mochten sie mich doch nicht, ich war gerade mit den letzten Thalern dort angekommen und so sass ich denn da. Ich hatte damals drei grosse Bilder und mehrere kleinere. Ich bat D (einen Vetter) mir darauf nur die Hälfte des niedrigsten Taxwerthes vorzuschiessen, tausend Thaler. Aber es war nichts! Er hatte es nicht, es ging nicht, er konnte es auch nicht vermitteln u. s. w. Ich bat Bernhard dahin zu helfen, Fürsprache einzulegen, ich glaube aber, dass er das Gegentheil gethan hat. Genug, es war nichts. Ich war so hülflos, dass ich mir bei Eybe ein paar Thaler leihen musste, um nur nicht ganz ohne Taschengeld zu sein. So sass ich da! es war zum Lachen, ich konnte nicht fort. Man wollte mich zu Jette (Becker's Schwester) schicken, aber ich kam wieder, denn ich hoffte die Leute würden sich doch endlich meiner erbarmen und Jette konnte mir ja doch nicht helfen weil ihr Mann nicht wollte. Endlich am Weihnachtsabend, Morgends, wurde mir ein Betrag von ca. 80 Thaler eingehändigt, damit ich nur abreisen könne; ich wollte sie zwar nicht geschenkt haben und solch Geschenk war mir weniger werth als ein ordentlich Darlehen unter selbst drückenden Bedingungen. Ich nahm Abschied und man gab mir allen guten Rath und Segen der im Hause vorräthig war, liess aber einfliessen, dass ich besser

nicht wieder käme, und so fuhr ich denn in der Weihnachtsnacht nach Düsseldorf.

Nun darf ich aber nicht verschweigen, dass ich Bernhard 200 Thaler schulde, wofür ich ihm jedoch ein Bild gegeben habe, was diesem Werth entspricht, (das Bild „Die fröhliche Familie“ wurde von dem Schwager meines Vaters nach Südamerika gesandt und ist dort verschollen) und dass ich dem Vetter D auch noch 200 Thaler und jene 80 schuldig bin.

Dass unsere Schwäger und Schwestern nichts Grosses für mich thun können, begreife ich, dass aber D, der doch so lange Jahre von meinen Mitteln Gebrauch gemacht hat und daran Schuld war, dass meine Finanzen zerrüttet wurden, dass D, den ich doch zehnmal so viel Jahre lang geliehen habe, mir nicht mal mit tausend Thalern als Darlehen helfen will, begreife ich nicht.

Es ist aber nichts wie die philiströse Wuth gegen den Maler, den Menschen der nichts Nützliches thun will, und sonst noch etwas. Z g schrieb mir, man habe in Neumühlen directe Nachrichten über mich eingezogen, welche zu meinen Ungunsten lauteten. Wenn etwas daran ist, so ist es nichts anderes, als dass jene löblichen Kopfhänger und Heuchler, die bekanntlich ein Netz über die ganze Welt gesponnen haben und Meister in der Jntrigue sind, wie es die Jesuiten nicht besser waren und sind, hier irgend einen ihres Gleichen durch dritte und vierte Hand zum Nachrichtengeben und Verläumden haben. Denn leider sind wir nun einmal bei den Frommen nicht wohlberühmt, meine Frau ist eine schlechte Katholikin, wie ich ein schlechter Lutheraner bin. Hoffentlich sind wir desto bessere Christen im Wesen der Sache. Wo aber die Pietisten ihr

Lager aufschlagen — das weisst Du ja auch — da ist alles aus was Menschlichkeit heisst und zu heissen verdient, da ist die Welt ein Jammerthal und die Menschen sind arme Würmer, und von Würmern im Jammerthal kann man natürlich nichts Menschliches erwarten. Dass das elende Gesindel florirt und sich mehrt und immer herrlicher emporkommt kann ich mir nur erklären, wenn ich sehe wie alles Ungeziefer, z. B. die Wanzen, so dauerhaft und prolifik sind. Hole sie der Teufel, dem sie angehören, „denn er ist der Vater der Lüge von Anfang".

So steht es denn mit uns in diesem Quartier sehr schlecht; dass, wie gesagt, unsere Schwäger und Schwestern nicht im Stande sind, mir ausgiebige Hülfe zu leisten, ist klar, indessen weiss ich doch nicht, ob ich bei einem Einkommen von einigen tausend Thalern nicht allenfalls hundert übrig fände, um einem armen Bruder zu helfen. Freilich denken die Guten nicht, dass man in Fälle kommen kann, wo man nicht um hundert Thaler, sondern um einige Groschen verlegen ist, damit es auf Morgen noch reicht. —

Vorstehendes schrieb ich gestern in nicht gerade rosenfarbiger Laune, denn es war ein gar verdriesslicher Tag, der 23ste December, morgen Weihnachtsabend und wir waren so abgebrannt wie selten noch, es war wörtlich kein Groschen im Hause und sonst auch nichts, ausgenommen Kaffee und Brod, Mittagessen war nicht, wie die Berliner sagen. Licht für den Abend nicht ausreichend, enfin, es fehlte an allen Ecken.

Abends erhielt ich ein Billet, welches mir für den folgenden Tag eine schriftliche Arbeit auftrug, die Eile hatte; ich selbst hatte natürlich noch mehr Eile, die Geschichte ist abgemacht, abgeliefert, gut bezahlt und ich habe ein

Dutzend Thaler nach Hause gebracht. Malchen und ich sind noch ausgegangen, haben einen Weihnachtsbaum und allerlei Schnickschnack eingekauft und ist nicht Weihnachtsabend heute, so ist er's morgen und so ist vorläufig Alles gut. Die Kinder wissen es eben nicht besser, und glaube mir, lieber Freund, dass alles Glück in der Einbildungskraft besteht, denn wir werden dieses Mal mit ca. 2 Thlr. Ausgaben gerade so viel Freude haben wie sonst mit fünfundzwanzig.

Im September ist uns der kleine Walter gestorben, unser jüngstes (das sechste) Kind. Er konnte gerade laufen — da kommt die Brechruhr epidemisch unter die Kinder und unser armes Kerlchen überstand sie zwar, starb aber nachher an den Folgen. Alles das muss man erfahren, mein Junge, schöne Erfahrungen! Das Begräbniss vergesse ich sobald nicht. Niemand war dabei, als ich und der Geistliche, dieser aber, ich muss es gestehen, war ein guter, alter Herr, dem ich seine Freundlichkeit gedenke.

Wollte ich dir Bilder aus unserem Leben schildern, ich könnte nicht Uninteressantes darstellen im Genre der Dorfgeschichten und Familienbilder. Als das Walterchen verschied, hatte ich die Mama im letzten Augenblick entfernt, sie war zu sehr ausser sich und zu leidenschaftlich bewegt; sie fasste sich aber bald wieder und wie das Jüngelchen nun wirklich unwiederruflich todt und die Sache nicht mehr zu ändern war, da kam sie wieder in's Zimmer und nahm die kleine Leiche auf den Schooss, und setzte sich an das Fenster, wie sie sonst um die Abendstunde zu thun gewohnt war, und so sass sie da bis es dunkel war und die andern Kinder umher, und der kleine Heinrich sagte: „Gelt Mama, das Walterchen ist jetzt todt, aber er

ist doch noch ganz?“ Er dachte an seine Puppen. Tags darauf legte ich die kleine Leiche in mein Atelier und malte sie, aber das war eine curiose Arbeit, wobei ich mehrere Flaschen Wein trinken musste, um bei Sinnen zu bleiben; aber das Portrait ist doch gelungen. Diese Historie spielte, um das Datum nicht zu vergessen, am Tage vor meinem zweiundvierzigsten Geburtstage.

Aber ich habe begonnen, meine Geschichte rückwärts zu erzählen, und will also dabei beharren. Meine Verwandten haben immer behauptet, ich wolle nichts Vernünftiges thun und bleibe eigensinnig bei der brodlosen Kunst. Nun gut! Im vorigen Jahre wollte mir ein Freund einen Posten geben an einem künstlerischen Verlagsinstitut, es war ein überflüssiger Posten, aber was geht das mich am Ende an; wir waren beinahe zu Stande damit, da war die Geschichte zu Ende, caput, mein Freund kam von der Direction, war selbst ziemlich bankerott und ist froh, dass er noch so leidlich herauskommt. Inzwischen habe ich für die Kölnische Zeitung geschrieben, eine sehr gute Sache, meine Artikel machen Aufsehen, Wirkung, und werden ganz gut honorirt. Das aber ist den braven Leuten in der Familie lauter dummes Zeug. Meine kritischen Arbeiten haben aber den ganzen löblichen Künstlerpöbel gegen mich aufgehetzt, denn anders kann man ihn nicht nennen, und ich habe das schon oben gesagt, dass sobald die Bestrebung, die ich und Leutze hier in's Leben riefen und welche die ganze deutsche Künstlerschaft bewegen, wirklich einmal Boden gefasst hatten und Erfolg versprachen, wir selbst bei Seite gedrückt wurden um den bisherigen Gegnern Platz zu machen.

Die Philister sind eben überall in der Mehrzahl und

auch unter den Künstlern, wenn auch die Kunstphilister ganz anders aussehen und scheinen wie die andern. — Natürlich bleibt es bei dem Sprüchwort: qui a compagnon a maitre, und allein richtet man Nichts aus; je gescheidter aber die Leute sind, je eigensinniger sind sie auch und so haben meine Freunde, deren spiritus ich eigentlich war (ohne Ruhmredigkeit) oft verdorben, was ich einleitete; eigener Dummheiten zu geschweigen. — Denn, lieber Freund, man macht auch Dummheiten und grosse! So bin ich denn in der Künstlerschaft mehr als je allein gestellt und von Freund und Feind perhorrescirt, nur habe ich den Ruf erworben, ein ganz verdammter Kerl und sehr gescheidt zu sein.

Diesen Ruf bestreitet mir Niemand, um aber nun doch etwas zu thun, bemühen sich die Leute, meine künstlerischen Fähigkeiten herunterzusetzen und es gelingt ihnen, denn es geht darin, wie in allen Fächern — er schreibt viel, folglich malt er nicht viel — ergo! Ist ein Künstler ein wissenschaftlicher, literarischer Mann, so ist er ein schlechter Künstler — per se, denn alle Practiker, welche weder wissenschaftlich noch literarisch befähigt sind, müssen natürlich solche Capacitäten perhorresciren um sich nicht selbst herabzusetzen.

Wie ich dies niederschreibe, sitzt der kleine Heinrich im Bett und streichelt seinem Schwesterchen die Backen und sagt ganz mitleidig: ach klein' Schäfchen, ach klein' Schäfchen, wie ich wohl sonst zu ihm sage und thue; es macht mich lachen, denn es kommt mir vor als streichelte ich mich selbst bedauernd und sagte zu mir selbst „ach klein' Schäfchen!"

Um Dir weiter zu erzählen, was Alles versucht wurde,

so war unter anderem im Frühling vorigen Jahres mir ein Posten angetragen, bei einer Hannöver'schen Fabrikgesellschaft, eine Reiseagentur. Es hiess, entschliessen Sie sich bis heute Nachmittag! Nun, ich sage zu und dann dauerts drei Wochen und — endlich sagt man mir, die Sache eile gar nicht und wäre vorläufig ad acta gelegt. Das Alles erzähle ich Dir nur, um nachzuweisen, dass ich nicht alles abweise und wegwerfe und dass ich nicht der ganz unnütze Idealist bin als den man mich schildert. Jetzt z. B. hat mich ein Gönner in Arbeit gesetzt für einen Handels- und Gewerbeverein in Rheinland und Westphalen und sucht mir dort eine Stellung als literarischer Secretär zu verschaffen. Natürlich fehlt mir dazu fast Alles, indessen ist mein Protector ein aufgeweckter Mann, welcher nichts weniger als Pedant ist und nach der Weise meines Freundes P.... verfährt, welcher italienische Sprache lehrte um sie zu lernen, — dann sagte er: ich weiss doch am Ende noch mehr davon wie die Schafsköpfe, die es von mir lernen wollen. — So habe ich bereits Zeitungsartikel über Eisenzölle geschrieben, über Postwesen und bin jetzt eben mit einer Brochüre über Musterverbesserung in der Seiden-, Baumwollen- und Metallindustrie beschäftigt. Es ist nämlich wahr, dass wir immer noch mehr davon verstehen wie das Publicum.

Dass aber unter alle diesem die Malerei leidet, ist sicher. Am übelsten aber ist, dass Alles was ich beischaffe, gleich vorweg im Schuldenzahlen aufgeht und ich vor tracasserien deswegen kaum zur Ruhe komme. Und nun ist das alte Jahr herum! Prosit Neujahr! Gestern hat mir mein weiter oben schon genannter Freund und Gönner die Mittheilung gemacht, dass jener Gewerbeverein mir monat-

lich dreissig Thaler auszahlen wolle, wenn ich dafür jeden Monat eine solche Arbeit liefern könnte, wie die oben angeführte Brochüre über die Muster. Sehr schön! ich habe ihm gesagt, er solle nur Gegenstände und Stoff angeben, an mir solle es dann nicht fehlen. Und somit nochmals Prosit Neujahr! Möge das wundervolle Wetter und die gute Laune von heute Morgen ein gutes Auspicium sein für 1860. Mir ist ganz spasshaft zu Muthe, und wirklich, wenn es uns nur irgend leidlich geht, so sind wir kreuzfidel und mehr oft wie in besseren Zeiten. Lieber Freund! nur einen fördernden Sonnenstrahl, nur einen Mäcen oder Protector und ich will dennoch zeigen, dass ich ein ganzer Kerl bin. Und ich bin auch ein guter Maler, trotz alledem und alledem. Freilich ist mein Geschmack nicht der des Publicums — was ich schön finde, finden die Leute nicht schön oder begreifen es nicht, wenigstens meistens nicht. Wenn ich schreibe, verstehen sie es famos und als Kritiker habe ich Gewicht, weil ich meine weisen Lehren mit dem Honig und Pfeffer des Humors würze, aber humoristisch malen kann ich nicht. —

Das Jahr 1860 liess sich für Hermann Becker ganz gut an. Er hatte in Köln eine Stellung gefunden, die ihm zusagte, nämlich als Zeichner für die Glasmalereianstalt von Fr. Baudri. Fünfzig Thaler monatliches Gehalt waren ihm zugesagt und so siedelte denn die ganze Familie nach Köln über. Auch für die Kölnische Zeitung war er als Kritiker fortwährend sehr thätig, und er hätte ganz gut leben können, wenn nur die Schulden nicht gewesen wären. Aber diese und die Gerichtskosten liessen ihn nicht zu Athem kommen. 1863 hatte ihm sein Principal den Gehalt auf dreissig Thaler heruntergesetzt, weil die Zeiten so schlecht

wären. Da war nun natürlich Schmalhans wieder Küchenmeister. Während dieser Zeit hat Becker eine ganze Reihe von Cartons zu Kirchenfenstern gezeichnet, welche gar viele Kirchen im Rheinland und Westphalen schmücken. Auch für verschiedene andere Maler zeichnete er Cartons zu Wandgemälden für Kirchen, wie denn die neue Kirche zu Sinzig fast ganz nach Entwürfen meines Vaters und, wenn ich nicht irre, nach Cartons von E. Steinle ausgemalt ist.

1863 im Herbst begleitete er seinen Freund, den Chef der Kölnischen Zeitung nach Italien um dort die grossen Maler zu studiren und quittirte nach seiner Rückkehr, im Jahre 1864 seine Stelle als Zeichner, weil er mit dem geringen Gehalt nicht leben konnte. Er wollte es noch einmal mit der Malerei probiren. Aber in Köln hatte er noch weniger Erfolg wie in Düsseldorf. Er malte wohl einige Portraits und gab Zeichenunterricht, aber alle Anstrengung brachte nichts ein. Längst schon waren seine sämmtlichen Bilder in den Besitz der Gläubiger übergegangen und die Noth nahte schlimmer wie je. Dazu kam noch ein grosser Verlust, den ihm ein betrügerischer Kunsthändler in Warschau zufügte, welchen Becker mit mehreren hundert Thalern abtragen musste. 1865 erreichte das Elend den höchsten Grad. Schon waren die meisten Möbel verkauft und Wäsche und Kleidungsstücke versetzt; die Kinder waren krank oder konnten aus Mangel an Kleidern nicht auf die Strasse gehen und seine Frau lag an Entkräftung aus fortgesetzter Entbehrung erkrankt zu Bett. Er selbst war mehrmals vor Hunger und Schwäche an der Staffelei umgefallen, während er sein letztes Oelbild malte, „eine Mutter mit dem Kinde“ und noch ahnte von seinen Freunden keiner die grosse Noth. Da kam Hülfe. 1866,

wie der Krieg ausbrach, trat Becker in die Redaction der Kölnischen Zeitung ein und widmete sich fortan ganz dem Berufe als Kunstkritiker und Redacteur bis kurz vor seinem im Jahre 1885 erfolgtem Tode.

In dieser Stellung hat er durch seine Kunstkritiken den Sinn der gebildeten Welt unablässig auf die Kunst gelenkt und dadurch mittelbar ungemein wohlthätig für die Künstler gewirkt. Wie viel er im Stillen durch guten Rath, Belehrung und Empfehlung, namentlich für die Düsseldorfer Künstler gethan hat, davon geben die vielen Hunderte von Briefen Zeugniss, die in meinem Besitz sind, unter denen sich die Autographen der bedeutendsten Künstler befinden. Selbstlos und mit reichem Wissen ausgestattet, hat er die Interessen der Künstler vertreten und sonder Gunst. Wenn er tadelte, so geschah es zwar mit Ernst, aber auch mit dem Wohlwollen, welches ein guter Mensch den ersten Bestrebungen Anderer entgegen bringt.

Seinen Freunden ein treuer Freund, den Feinden ein schneidiger Gegner, voll Rücksicht für die Schwachen und ohne Barmherzigkeit gegen die Hohlköpfe, lebenslustig, voll feinen Witzes und äusserlich nie getrübter Heiterkeit, war er ein beliebter Gesellschafter in den Kreisen der Gebildeten, und die tiefer Stehenden verehrten in ihm den Menschen, der menschlich dachte und fühlte. Er hat auf die Geschicke der Nation nicht eingewirkt, aber er hat danach gestrebt, das Volk anzuleiten zum Genuss des Schönen. Er strebte danach, das Volk zu bilden, und dadurch die deutschen Künstler zu heben und hat auf diesem Felde mit Auszeichnung gewirkt. Nie trat er persönlich hervor im Leben, und als er starb, ist ein freundliches mildes Menschengemüth eingeschlummert, unbemerkt von den schnell

lebenden jüngeren Künstlern. Denn der alte Becker war zuletzt alt geworden und konnte Niemanden mehr nützen. Seine treue Gefährtin starb beinahe ein Jahr vor ihm.

Ich aber fühle mich verpflichtet, durch die Herausgabe dieser kritischen Studien von seiner Thätigkeit Kunde zu geben und dadurch das Andenken an einen tüchtigen Mann, einen guten Künstler, dem die deutsche Künstlerschaft Vieles verdankt, zu bewahren. Zwar wird der kundige Leser manchen Namen von gutem Klang in diesem Buche vermissen, aber es sollte dies keine vollständige Geschichte der modernen Kunst sein, sondern nur ein Beitrag dazu. Auch wollte ich nicht fremdes Urtheil mit einfügen, und so ward denn daraus, was hier vorliegt. Möge es den Beifall des gebildeten Publicums finden.

Frankfurt a. M., im Jahre 1888.

Hermann Becker jr.

Bayerische Staatsbibliothek München

Erstes Kapitel.

Die deutsche Kunst in ihren Werken von Asmus Jakob Carstens bis zu Peter von Cornelius.

Gibt es denn aber wirklich eine deutsche, eine national-deutsche Kunst? höre ich hier Manchen fragen; ist nicht die Kunst wie die Poesie ein Allgemeines, ein allgemein Menschliches, über nationale und lokale Besonderheiten erhaben? Viele glauben und behaupten so, aber sie irren; die Kunst ist national und muss es sein, wenn sie wirklich lebendig leben soll im Künstler und im Publicum, in den Schaffenden und in den Empfangenden.

Es hat Zeiten gegeben, wo die Kunst nicht national war, es sind Zeiten gewesen, in welchen jedes Mal der Verfall begann oder bereits begonnen hatte.

Es ist mit den Völkern wie mit den Individuen: sie haben ihre charakteristischen Eigenschaften und Besonderheiten und können diese nicht ablegen und ändern, ohne einen grossen Theil ihrer eigenthümlichen Kraft zu verlieren. In seinem individuellen Charakter liegt die producirende Kraft des Menschen, aus der Wirkung seiner persönlichen Besonderheit gegen das Allgemeine und in dem Allgemeinen entsteht, was er denkt und was er schafft, und gerade das Persönliche, Individuelle und Besondere, welches sich in den Gedanken und Werken ausspricht, ist es auch wieder, was

uns, die Empfangenden, die Hörer und Beschauer, anzieht und zur Theilnahme anregt. Zwar kann der Einzelne sich zur allgemeinsten idealsten Anschauung erheben, sich über sein Ich und dessen Grenzen hinaus zu schwingen streben, aber sein Werk muss dennoch seines Meisters persönliches Leben und Denken und Wollen zeigen und durchfühlen lassen, sonst wird es kalt und starr; ohne Poesie ist keine Kunst, und Poesie entspringt nur dem individuellen Gefühl und Willen; ein Kunstwerk, welches nach abstracten allgemeinen Gesetzen entstehen könnte, würde, wie ohne Begeisterung geschaffen, nirgends Begeisterung erregen. Und was bei dem Einzelnen gilt, gilt auch bei der Gesammtheit.

Warum ziehen uns die Werke aus der Zeit des Phidias selbst in ihren zertrümmerten Resten mehr an, als die späteren Werke aus der Kaiserzeit, in welchen doch die höchste Formvollendung uns entgegentritt? Weil wir darin das individuelle Leben des griechischen Volkes spüren, den lebendigen Herzschlag hellenischer Poesie und Religion. Bei einer späteren grossen Kunstepoche zeigt sich dasselbe. Die Werke der italienischen Schulen bis zu den Nachfolgern Rafael's, Titian's und Buonarotti's sind ganz bestimmt italienische Kunstwerke.

Getragen von der eigenthümlichen Kultur ihres Landes in ihrer Zeit, haben sie einen ganz bestimmten nationalen Charakter, wie auch die Dichter jener Zeit, der Dante, der Ariosto, der Tasso. Freilich ist diese Kultur auf einer so hohen Stufe und beruht auf so allgemein menschlichen Grundlagen, dass das national Besondere darin eine weniger hervorragende Stelle einnimmt.

Und die Niederländer! Wer die Werke der Periode kennt, welche zwischen den Eyck und Rubens inne liegen, in welcher die vlaemischen Künstler ihre Kunst in Italien suchten, wird gewiss zugeben, dass darin wenig wirklich Erquickliches geschaffen worden ist; erst nachdem mit Rubens die vlaemische Kunst sich ganz und gar ihrer

heimischen Anschauung wieder hingegeben hat, tritt sie mit gleichem Recht neben der italienischen auf; erst nachdem sie nicht mehr italische Weise nachahmt, kann sie mit der italischen Kunst wetteifern. Man braucht dabei gewiss nicht zu verkennen, was in den Jahren der Selbstentäusserung und der Nachahmung fremder Muster gewonnen worden und gelernt worden ist.

Und so könnte ich dasselbe in der Kunstgeschichte aller Völker nachweisen. Nehmen wir die Geschichte unserer eigenen Kunst. Warum doch ist uns der Dürer und seine Zeitgenossen so genehm? Wir können uns doch gewiss nicht die Bizarrerie und selbst die häufige Unschönheit seiner Formen und seiner Darstellungsweise verläugnen, noch auch seiner und seiner Zeit- und Kunstgenossen Unvollkommenheit und Barbarei gegenüber den gleichzeitigen Italienern. Ist es nicht das nationale Gefühl, welches uns mit ihnen verbindet, finden wir nicht den Zug innerer Verwandtschaft mit ihnen in ihren Werken? Der Deutsche des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts steht dem Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts noch immer nahe, und wenn unser Geschmack seitdem sich geläutert hat, unsere Weltanschauung sich unendlich erbreitet hat, und wenn wir jetzt mit allen anderen Völkern die gleichen Anschauungen über das Schöne und Grosse im Leben und in der Kunst theilen, wir fühlen dennoch in den alten deutschen Meistern ein Herz schlagen, welches unsern Herzen verwandt ist und dessen Gefühl wir verstehen, weil es fühlt, wie wir fühlen.

Denn auf das Gefühl kommt es in der Kunst an; wie ihm das Herz schlägt, so dichtet der Dichter und bildet der Künstler, und was nicht vom Herzen kommt, geht nicht zum Herzen.

Und gäbe es Künstler und Dichter, welche sich von den Banden der Vaterlandsverwandtschaft und Vaterlandsliebe losgemacht hätten, welche wirklich auf der Höhe eines allgemeinen Menschenthums ständen, und es hat deren

gegeben, sie beabsichtigten und erstrebten wenigstens diesen Standpunct: ihre Werke würden unser Herz nicht erwärmen. Wir würden sie vielleicht anstaunen, aber sie nicht lieben.

In späteren Zeiten erstrebte man überall eine allgemeine Weltbildung, eine Humanität, welche über die nationalen und persönlichen Beschränkungen sich erheben sollte. Die Akademieen, überall gleich und eigentlich eine einzige Akademie, lehrten ein allgemein gültiges Schema für Form und Inhalt, abstrahirt aus idealen Kunst- und Schönheitsbegriffen.

Und wie kalt und nüchtern sind die Werke dieser Kunst, bei allem Aufwand von Talent und hoher Kunstfertigkeit! Nur die Realisten dieser Periode, die Genremaler, welche, aus dem Volke hervorgegangen, in und mit demselben lebten, haben Wärme und Leben bewahrt, und in ihren Werken liegt das werthvollste Product einer eifrig kunstbeflissenen, sehr thätigen und productiven Zeit; die Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts sind diejenigen, welche die Kunstgeschichte in ihrer Zeit vor Allen nennt und rühmt, und mit Recht.

Unsere neuere deutsche Kunst ist wieder national geworden, und nur seitdem sie es geworden, ist sie wieder herrlich aufgeblüht. Wo auch im Einzelnen fremde Anklänge ertönen, wo Einflüsse aus der Fremde sich geltend machen, im Ganzen und Allgemeinen ist unsere Kunst eine deutsche.

Die Wahl der Gegenstände, ihre Auffassung, ihre Darstellung, Alles ist anders und ganz verschieden. Welche Gegenstände wir auch behandeln, wir behandeln sie anders, als unsere Nachbarn, wir zeichnen anders und malen und meisseln anders, weil wir anders fühlen.

Die alten Akademiker lassen sich gar wohl mit Gottsched und Genossen vergleichen, sie glaubten an die Unfehlbarkeit der Regel und blickten nebenbei auf Frankreich, als auf den Muster und Ton angebenden Ort. Zwar

war der allzu tolle Wust, den das siebenzehnte Jahrhundert in die Kunst gebracht, bereits abgestreift, man hatte sich ernüchtert, man studirte eifrig den Rafael den Titian und den Correggio, auch wohl die Antike, und glaubte ihre guten Eigenschaften vereinigen und übertreffen zu können; aber die Unnatur der Zeit und der Sitte durchdrang Alles, und die abstracte Bewusstheit hinderte jede individuelle Willensäusserung und damit alles frische Leben.

An technischer Fertigkeit fehlte es keineswegs, im Gegentheil, die Herren Professoren des vorigen Jahrhunderts verstanden ihr Handwerk sehr wohl, und wir sehen mitunter Werke jener Zeit, welche die Geschicklichkeit der Modernen kühn in die Schranken fordern können. Aber die Seele fehlte; nach Regeln kann man nicht empfinden und nicht erfinden, und so lief Alles auf pathetische Phrasen hinaus oder auf ein Spiel des Witzes und süssliche Ziererei.

Da kam durch Winckelmann und Lessing ein neues Wesen in die geistige Welt; die griechischen Götter erstanden zum zweiten Male und fegten gewaltsam die gepuderten und ungepuderten falschen römisch-französischen Olympier von ihrem usurpirten Sitze.

Wie einst die Götterbilder aus der Erde gegraben wurden und die Kunst umwandelten, so wurden sie nun auch geistig wieder entdeckt und wirkten wieder auf gleiche Weise. Da entstand die classische französische Schule durch David und bei den Unseren der wunderbare Carstens und Schick und Wächter.

Wie Goethe und Schiller sich an den Griechen begeisterten und ihre Dichtung läuterten, so erhoben sich die Maler und Bildner an den Mustern der griechischen Kunst und durchdrangen sich mit dem Geiste der Alten. Carstens ist ganz ein Dichter im Sinne der Alten, und Schick's Apollo ist ganz rafaelisch, ohne dass man ihn eine Nachahmung Rafael's nennen könnte; er hat wie Rafael die Antike studirt und mit ähnlichem Erfolg.

Leider fanden unsere grossen Künstler keinen Boden

in ihrer Zeit und in ihrem Vaterlande. Carstens starb früh in Rom, von Wenigen gekannt und geschätzt, Schick fand mehr Anerkennung, aber sie ward ihm nicht förderlich, und auch er starb bald. Die gewaltigen Weltereignisse, welche in Frankreich die Kunst hoben, zerstörten sie in Deutschland, wo der Krieg unsinnig wüthete, und die deutsche Kunst war so gut wie gestorben, bis auf das Wenige, was sich kümmerlich in Rom erhielt.

Was noch in Deutschland für das Schöne begeistert war, hatte sich der Dichtkunst zugewandt und begnügte sich mit der Kunst des Wortes und der Schaubühne, und es hat wohl kaum seit den Zeiten der Barbarei eine Periode gegeben, wo das deutsche Volk so durchaus der bildenden Kunst entfremdet war, wie die beiden ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Die Rückwirkung auf die Künstler konnte nicht ausbleiben; ohne Publicum, kümmerlich erhalten durch persönliche Protection, lebten sie auf fremdem Boden und in sich hinein; ohne äusseren Anlass zu schaffender Thätigkeit, ohne den Sporn öffentlichen Wetteifers, schufen sie nur zu eigenem Genügen, und so entstand jene wunderbar subjective Kunst, wie sie in Koch's und einigen andern Bildern uns erscheint.

Inzwischen war in der deutschen Dichtung, die auch die wildesten Kriegesstürme überdauerte, eine grosse Wandlung eingetreten. Der nationale Sinn, zu arg beleidigt und gedrückt, war erwacht; der Deutsche fing an, sich als solchen zu fühlen und alles Fremde als ihm feindlich zu hassen. Der ewige Zwiespalt zwischen dem romanischen und dem germanischen Character trat wieder hervor, die deutschen wehrten sich der überalpischen Weise, der römisch-griechischen Traditionen, sie wandten sich ab vom classischen Alterthum und flüchteten in ihre eigene Ruhmeszeit, ins Mittelalter.

Der Friede kam und fand den deutschen Geist und die deutsche Poesie auf diesem Wege, er förderte sie darauf weiter.

Wir durften ja nun endlich deutsch sein, so suchten wir statt der klassischen fremden Ideale einheimische, und gewohnt, zurückzublicken statt voraus, fanden wir sie in der deutschen romantischen Vorzeit; wir wurden romantisch und wurden es gründlich.

Die Romantik aber brachte das Christenthum mit, der Glaube war fortan ein nothwendiges Element für die Poesie. Das Mittelalter war katholisch gewesen und ascetisch, so wurden wir denn auch katholisch und gaben uns die grösste Mühe, so ascetisch zu werden, wie es eben ging.

Die bildende Kunst, welche allmählich wieder auflebte und Hoffnung fasste, folgte der allgemeinen Richtung; sie wandte sich ab von den antiken Mustern und der classischen Form und suchte nach anderen nationalen Formen. Da fand sie die Kunst des Mittelalters und nahm sie zum Muster, und es geschah das Seltsame, dass man die Kulturstufen von drei Jahrhunderten rückwärts übersprang, um mit den Anfängen wieder zu beginnen.

Der Deutsche ist von Haus aus subjectiv, und die Romantik öffnete der Persönlichkeit Thür und Thor, jede Excentricität war berechtigt.

Die unter dem Einflusse der Verlassenheit gepflegte persönliche und eigensinnige Richtung, welche die wenigen deutschen Künstler eingeschlagen hatten, ward durch diese allgemeine Sinnesrichtung sehr gefördert; das innerliche Wesen, das Vertiefen in die eigene Subjectivität, bildete sich auch in der Kunst aus; das ascetische Christenthum verschmähte und verdammte ohnehin das Sinnliche; so wandte sich die Kunst ausschliesslich dem geistigen Inhalt ihrer Aufgabe zu und verachtete die Form. Die technische Fertigkeit war ohnehin durch mangelnde Uebung verloren, sie ward jetzt auch verschmäht; mit den wenigsten Mitteln seinen Willen auszusprechen, ward die Aufgabe, die Zeichnung nur blieb und endlich der blosse Umriss. Jahre lang haben unsere grossen Meister sich genügen lassen, Cartons

zu zeichnen, ohne jemals an ihre Ausführung in Farbe und Wirkung zu denken.

Gerade aber dieses Absehen von dem Aeusserlichen, das Vertiefen in den Geist des Gegenstandes hat Gewaltiges hervorgebracht. Cornelius und Overbeck, man braucht nur ihre Namen zu nennen; Aehnliches, wie ihre Werke hat keine Nation der neueren Zeit geschaffen, und ich möchte zweifeln, ob die geistige Gewalt des Einen, ob die Gefühls-Innigkeit des Anderen jemals übertroffen wurde.

Mit diesen beiden Meistern nun und ihren Genossen und Schülern beginnt die moderne deutsche Kunst; sie schufen die Muster, die nach Inhalt und Form lange Zeit gültig waren.

Werfen wir nach dem Rückblick auf den Weg, welchen wir selber gemacht haben, um dahin zu gelangen, wo wir sind, einen Blick auf unsere Nachbarn, die Franzosen, denn sie haben lange Zeit den grössten Einfluss auf uns geübt und üben ihn noch; sie haben zu lange die Weltherrschaft auch in der Kunst besessen, und nur mit Mühe hat sich unsere Kunst von dieser Herrschaft losgemacht.

Beinahe gleichzeitig wie bei uns hat sich bei ihnen die Kunst regenerirt und umgewandelt, und in ähnlicher Weise wie bei uns; nur ist der Verlauf dieser Umwälzung ein anderer und seine Erfolge sind andere gewesen.

Wie unsere neudeutsche Kunst wesentlich auf dem Gedanken beruht und von diesem aus schafft, so beruht die französische Kunst wesentlich auf der Form und schafft von der Form aus; durch alle Veränderungen, welche sie erlitten, in allen Phasen und Umwandlungen behält sie diesen Charakter bei, von den Akademikern der letzten Jahrhunderte an bis zu den Naturalisten.

Wer wird läugnen wollen, dass auch auf diesem Wege grosse Erfolge erzielt werden können und erzielt worden sind, und äusserlich vielleicht noch grössere, wie auf dem

anderen? ist es doch zunächst die Form, durch welche die Kunst zur Erscheinung kommt und ihre Wirkungen erreicht.

Jene akademische Kunstweise, welche für unsere Kunst so verderblich war, dass in der Zeit, wo sie herrschte, fast nichts geschaffen wurde, was eine dauernde Bedeutung, eine innere Lebensfähigkeit hatte, war es für die französische Kunst keineswegs. Die akademische Kunst, welche bei uns ein fremdes, von aussen eingeführtes Wesen war, welches uns selbst entfremdete, war es in Frankreich nicht, sie war ein Product der französischen Kultur und Sinnesart, sie war in Frankreich national und einheimisch.

Denn in Frankreich gab es bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kein Volk, obschon es eine Nationalität gab; diese concentrirte sich gänzlich im Könige, in dem Hofe und in der vornehmen Gesellschaft.

Ludwig's XIV. Wort: L'État c'est moi, war gar keine Aufschneiderei, keine Anmassung, es war der richtige Ausdruck für das Wesen des Landes und des Volkes.

Und in dieser Verkörperung hatte das französische Volk, wie in der Politik, so auch in der Wissenschaft und in der Kunst die erste Stelle in Europa errungen oder doch sich angemasst, und alle Welt beugte sich unter seiner Herrschaft.

Der Vorort der Kunst war nicht mehr Rom, es war Paris; in der alten Hauptstadt der Künste schleppten diese nur noch ein herkömmliches Leben, die Reste vergangener Lebenskraft hin; neben der alten Akademie von San Luca, worin die italienische Kunst ihre letzte Lebensthätigkeit äusserte, entstand in Rom selbst eine französische Akademie, eine nationale Kunstschule auf dem fremden, dem classischen und historischen Boden der Kunst.

Uns scheinen ihre Producte meistens kalt und fremd und unerquicklich, aber für das Publicum, für welches sie geschaffen wurden, waren sie es nicht; jene hochgebildete

Gesellschaft, welche das französische Volk repräsentirte, entzückte sich an den Gebilden, welche ihrer Bildung und ihren Anschauungen vollkommen entsprachen; die Künstler und ihr Publicum waren eins und einverstanden.

Und unter so günstigen Umständen erwuchsen bedeutende Kunstkräfte, ich brauche nur an Lebrun und seine Zeitgenossen zu erinnern, welche ohne Zweifel das Bedeutendste geschaffen haben, was ihre Zeit überhaupt in der bildenden Kunst geschaffen hat.

Es war auch hier das nationale Wesen, welches die Künstler trug und hob; sie lebten mit ihren Landes- und Zeitgenossen in derselben Sinnesrichtung und verkörperten die Ideen, welche Jedermann anerkannte, die Gedanken, welche Jedermann verstand und mitdenken konnte; Jedermann, das heisst die gute Gesellschaft, der Hof, denn von Anderen war damals in Frankreich keine Rede, der Staat war der König, das Volk war der Hof, Frankreich war in Versailles.

Aber ein solches Volk in einem solchen Zustande konnte nicht dauern. Die höchstgesteigerte Bildung eines geschlossenen Kreises übersteigerte sich; die höchste Verfeinerung führte zur aberwitzigsten Unnatur, eine bis ins Kleinste geregelte Sitte hinderte jede individuelle Entwicklung; die festgeschlossene Grenze, welche die Gesellschaft umschloss, hinderte jeden freien Blick auf Welt und Menschen; wer nicht als Marionette am leitenden Faden mittanzen wollte, musste ein Sonderling werden.

Seit dem Verluste der individuellen Freiheit entschwand jede Kraft, im behaglichen Schlender gesicherten Daseins blieb nur noch das Streben nach bequemem Genuss, jeder Ernst verschwand, und wenn der Geist nicht verflüchtete, so diente er doch nur noch, um mit seiner Hülfe besser und feiner zu geniessen. Die Männer wurden Weiber und die Weiber wurden Männer; es entstand ein allgemeiner Bankerott an Seele und Charakter. Und die Kunst folgte getreu auf dem Wege, welchen die Nation in ihren Repräsen-

tanten ging; es war die Zeit der Boucher, der Watteau und ihrer Genossen.

Da erhob sich das Volk von Frankreich und erschlug seine entarteten Vertreter; es wäre kaum nötig gewesen, sie wären ohnehin gestorben.

Aber ehe die brutale Gewalt eingriff und aufräumte, war in den Geistern bereits die Revolution ausgebrochen, und auch in der Kunstwelt. Was unter uns Deutschen Winckelmann, Lessing und Goethe kritisch beobachtend, enthusiastisch schildernd und dichtend aus der antiken Kunst gewonnen und gelernt hatten, lernte und gewann Louis David künstlerisch schaffend, und sein erstes Auftreten fegte mit Einem Schlage die ganze zierliche und feine Hofkunst hinweg. Der Hof war todt, die alte Gesellschaft war todt und ihre Kunst starb ihr nach: es folgte das Volk und des Volkes Kunst, eine leidenschaftliche, gewaltthätige, heroische Kunst, tragisch und pathetisch, häufig phrasenhaft und bombastisch übertreibend, aber ernst und selbstbewusst und willenskräftig, eine männliche und vor Allem eine moralische Kunst.

Denn auch die Kunst hat ihre Moral; sie besteht darin, dass sie ihre Aufgabe redlich und um ihrer selbst willen zu erfüllen strebt. Früher schon hatten sich kritische Stimmen erhoben, welche selbst innerhalb der überbildeten vornehmen Gesellschaft auf die Unnatur der Zustände und der aus diesen erwachsenen Kunst hindeuteten und ein Mittel dagegen in der Rückkehr zur schlichten Natur-Nachahmung suchten; besonders war es Diderot, welcher, wie Rousseau auf dem Gebiet der Moral und Sitte, auf dem Gebiet der bildenden Kunst in sehr bemerkenswerther Weise reformirend bestrebt war, und einige Maler, wie Greuze, Chardin und andere, wandten sich der Darstellung des gewöhnlichen Lebens zu, dem Genre, wie es unsere Zeit mit Vorliebe und Geschick ausgebildet hat; aber vor jenem gewaltigen Pathos des David und seiner Schüler und Nachahmer verschwanden alle diese kleineren Kräfte und Bestrebungen.

So sehr auch David und seine Schüler bestrebt waren, vom Geist heraus zu schaffen und das, was ihre Seele als politisches und moralisches Ideal erfüllte, bildend darzustellen, so ist doch in allen ihren Werken das Aeussere, die Form vorherrschend.

Die „plastische Schule“ lebte in der classischen antiken Welt; die Darstellung einer aus der Antike entlehnten idealen Schönheit ist der erste Zweck ihrer Kunstthätigkeit, ihre Ideen und die Gegenstände ihrer Werke sind eigentlich immer nur die Träger dieser Form und häufig nur da, um Gelegenheit zu geben, diese Formen anzuwenden.

Zur Zeit der Revolution, wo alle Seelen mit den Kämpfen der Rednerbühne und des Schlachtfeldes erfüllt waren, suchten sie ihre Gegenstände im heroischen Alterthume Griechenlands und Roms; als die Zeiten ruhiger und die Welt wieder zahm wurde, wandten sie sich zu den lieblicheren Scenen der griechischen Mythe. David begann mit dem Raube der Sabinerinnen, mit den Helden von Thermopylae und den Horatiern, und endete mit Venus und den Grazien, und seine ganze Schule ging mit ihm; nur Wenige machen eine Ausnahme, wie zum Beispiel Gros, und selbst diese nicht ganz. Es ist in dieser ganzen Schule das vorherrschende Streben, die Formenschönheit des Menschen in antikem Sinne vor Augen zu stellen; dies ist der Hauptzweck, dem alle anderen dienen.

Und diese Schule ist lange herrschend gewesen und hat auch bei uns grossen Einfluss geübt, ja, fast bis in unsere Tage herunter.

Aber die Zeiten änderten sich und die Leute.

Auf die Republik nach antikem Muster, auf die Kämpfe der Tribünen und der Strassen folgte eine Soldatenzeit voll Siegesprunk und Triumphpomp, und auf diese Niederlagen und gewaltsame Ernüchterung.

Das französische Volk war an die Stelle der französischen Gesellschaft getreten und hatte die im Rausche des Sieges übernommene Rolle griechisch-römischer Republi-

kaner und Welteroberer abgelegt; die Pariser waren wieder Pariser geworden; man war des tragischen Pathos müde, man fand die nackten Helden mit Helm und Schild und die Weisen in der Toga langweilig, und war selbst der süssen Venus und der holden Grazien müde geworden; die Zeit verlangte nach Anderem.

Da erschienen die Romantiker und kehrten, wie die Classiker die Nymphen und Schäferinnen hinausgekehrt hatten, ihrerseits die Helden und Götter hinaus.

Nur sind die französischen Romantiker durchaus nicht unseren Romantikern ähnlich: die romantische Schule der Franzosen in Dichtung wie in bildender Kunst ist durchaus verschieden von unserer romantischen Schule.

Wie jene Classiker ihr höchstes Ziel darein setzten, die ideale Schönheit der antiken Form zu erreichen, so suchten die Romantiker ihr höchstes Ziel in der malerischen Farbe und Wirkung; wie jene sich bestrebten, den Menschen in idealer Vollkommenheit darzustellen, möglichst getrennt vom Zufälligen und Besonderen, so suchten diese gerade im Zufälligen und Besonderen, in der characteristischen Individualität den Reiz, welchen jene Werke nicht mehr übten.

Vor Allem war es das Mittelalter mit seinen bunten und fantastischen Costümen, was anzog, und dann der Orient. Ohne viel Wahl wurde gemalt und gemeisselt, was nur originell und seltsam erschien, was neu war und auffallend und stumpfe Nerven reizen konnte; es ist die Zeit der Mord- und Hinrichtungs-Scenen, der historischen Momente, in welchen gar häufig die Kostüme, Sammet und Atlas und Pelz und Harnische die Hauptrolle spielen, biblische Geschichten und mittelalterliche Dichter werden ausgemalt, insofern sie Gelegenheit bieten zu fantastisch fremdartigen Darstellungen, Hässliches, ja, Abschreckendes wird mit Vorliebe dargestellt; das Schöne ist aus der Mode gekommen, man sucht das Interessante.

Auch hier ist es wieder das Aeussere, die Erscheinung,

welche den ersten Rang behauptet, die Idee, der Gedanke ist meistens nur das Mittel zum Zweck; natürlich nicht ohne Ausnahmen in einzelnen Fällen.

Schon die Natur der Gegenstände, welche man darstellte, brachte es in vielen Fällen mit sich, dass die Künstler mehr auf das innere Seelenleben des Menschen eingehen mussten. Die classische Welt ist eine in sich abgeschlossene, Götter, Helden und Menschen der alten Welt sind uns nur in bereits künstlich begrenzter Form bekannt geworden, ihre Gefühle und Leidenschaften, ihre ganze Lebensthätigkeit bewegt sich in einem bestimmten Kreise; nun aber erschloss sich die Kunst die ganze Welt in Zeit und Raum. Da man den Menschen nicht mehr in seiner edelsten Gestalt idealisiren konnte oder wollte, musste man ihn von der Seite der Seele und des Gemüthes auffassen und konnte, befreit von den Mühen und Schwierigkeiten der Formvollendung, Studium und Auffassungsgabe dem inneren und individuellen Leben zuwenden.

In dieser Richtung haben die französischen Romantiker die Kunst sehr gefördert; an Aufgaben, wie sie sich zum Beispiel de la Roche gestellt und gelöst hatte und einige Andere, hatte man sich früher nicht gern gewagt, noch sie in solcher Weise zu lösen verstanden.

Die classische Schule hatte Alles in der Zeichnung gesucht; von der marmornen Antike ausgehend, verachtete sie die Farbe und die Reize des Colorits und Helldunkels; Rafael und Michel Angelo galten; Titian und Correggio hiessen untergeordnete Meister, über Rubens zuckte man die Achseln, Rembrandt war verachtet.

Die romantische Schule schlug gerade in das Gegentheil um: jetzt galt die Farbe Alles: Rubens wurde vor Allem nachgeahmt und Rembrandt, und hatten die Classiker ihre Gestalten in harte und nüchterne Tageshelle hingestellt und äusserste Deutlichkeit bis in den letzten Winkel hinein erstrebt, so suchte man jetzt die weichen Schatten und die Mysterien des Helldunkels.

Zur selben Zeit war in Belgien die Rubens'sche Schule nicht erwacht, nein, vom Tode auferstanden. Seit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts etwa war in Belgien die Kunst allmählich eingeschlafen, wie alles Andere. Unter einer ruhigen, bequemen, halb national-aristokratischen, halb fremden Herrschaft war in dem einst so rührigen Lande ein vollkommener behaglicher Stillstand eingetreten; Rubens hatte seinen Wirkungskreis noch meistens im Lande und unter seinem Volke gefunden, — van Dyck schon nicht mehr, und ihre Nachfolger schleppten sich gemüthlich in herkömmlichen, allmählich handwerksmässigem Treiben weiter, ohne Geist und ohne Fortschritt, einige Zeit noch von alten Traditionen lebend und dann jählings und tief verfallend.

Und dann kam die Revolution und die französische Herrschaft, und mit ihr die classische Kunstweise; die David'sche Schule herrschte in Brüssel und Antwerpen eben so unumschränkt, wie in Paris.

Da erwachte die vlaemische Nationalität wieder — Belgien machte sich unabhängig, und wie das Vaterlandsgefühl Alle durchdrang, so auch die Künstler, zwar nicht die alten, aber die jungen, und diese suchten und fanden die nationale Kunst wieder, sie suchten sie bei ihrem grössten Meister und fanden sie bei ihm. Wappers und bald nach ihm Andere schienen plötzlich wieder aus Rubens' Werkstatt hervergegangen zu sein und machten ihrem Meister keine Unehre.

Die romantische Kunstrichtung in Deutschland wie in Frankreich suchte nach der Farbe und nun schien sie plötzlich gefunden.

Diese neuen belgischen Meister haben einen unendlichen Einfluss gehabt, in Frankreich wie in Deutschland; unsere deutschen Kunstjünger sind scharenweise nach Antwerpen gewandert und haben an den Ufern der Schelde die eigentliche kastalische Quelle der Kunstbegeisterung und Kunstbefähigung gesucht, wie sie so Viele früher und später in Paris gesucht haben.

Sie haben manches Gute mit nach Hause gebracht, auch viel Schlimmes und Hinderliches; aber so lange eine Kunst lebendig bleibt, fördern auch wohl scheinbar verderbliche Einflüsse dieselbe.

Auch die Romantiker und Coloristen haben ihre Zeit gehabt, und gerade durch die Coloristen ist die nächste Umwandlung hervorgebracht.

Das Streben nach dem Colorit machte ein aufmerksames Naturstudium nötig, nicht im Sinne der Classiker mit vorwiegender idealer Tendenz, sondern ein ganz realistisches, ins Einzelne gehendes und im Einzelnen haftendes Studium. Das Portrait, welches unter den idealistischen Anschauungen vernachlässigt worden war, kam wieder zur Geltung und ward mit grossem Erfolg studirt und gefördert; man ward auf individuelle Schönheiten der individuellen Natur aufmerksam und suchte sie möglichst individuell wieder zu geben, und so trat auf einmal an die Stelle der Schönheit die Wahrheit und sollte fernerhin allein Mass und Gesetz geben. Die Realität der umgebenden Welt drängte sich den Künstlern mächtig auf, und sie stürzten sich frisch hinein. Principien und Regeln, Traditionen und Schule wurden beiseite geworfen und die Natur — das heisst, die individuelle Natur des einzelnen Geschöpfes und Momentes — war an die Stelle aller Ideale getreten; diese Natur sollte fernerhin alles Mass und alle Form geben; fort mit Aesthetik, ja, fort mit der Poesie; was ist, wie es ist, ist recht und gut und schön, und die Natur kann nicht irren, also auch nicht die Kunst, wenn sie ihr folgt.

Die Kunst war aus dem Epos und der Tragödie der classischen Kunst in den Roman der Romantiker übergegangen, aus diesem in die platte Prosa.

Noch einen Schritt weiter, und man verfiel geradezu in Trivialität und absichtliche Hässlichkeit, in die liebe bequeme Gemeinheit und Gedankenlosigkeit.

Auch diesen Schritt hat die französische Kunst in späterer Zeit gethan, und leider hat ihr ein grosser Theil

des Publicums Beifall gezollt, und leider hat auch ein Theil unserer deutschen Künstler ihrem Beispiel zu folgen sich bestrebt.

Aber auch auf diesem scheinbar so verderblichen Wege hat die französische Kunst Fortschritte gemacht: sie hat in der Technik der Farbe und Behandlung die grössten Schwierigkeiten überwinden gelernt und in dieser Beziehung eine erstaunliche Meisterschaft erreicht.

Ihr Beispiel in dieser Richtung wirkt mächtig auf alle anderen Kunstschulen ein, auch auf die unsrige, und wüssten wir diese neue Errungenschaft mit Maass und Richtigkeit anzuwenden, wir würden sehr gewinnen.

Alle Eigenschaften kann man freilich nicht verbinden denn eine hebt oft die andere auf; jener Eklekticismus der Mengs'schen Schule stellte ein Unmögliches zur Regel auf; wollten wir in anderer Weise ebenso eklektisch verfahren, wir würden ebenso wenig erreichen, wie jene.

Es möchte scheinen, als ob ich mich auf fremdem Gebiet grenzenlos ergehe und verirre: wollte ich doch von der neuen deutschen Kunst und ihren Fortschritten und ihrer Entwickelung reden; aber, wie ich schon sagte, nur ein Vergleichen mit Anderen kann uns lehren, was wir sind und was wir sein und werden können: des Nachbars Vor- und Rückschritte zeigen uns unseren Weg.

Und dann ist die Welt nicht mehr wie früher gar so gross und weit, und kein Kreis ist mehr so streng in sich geschlossen.

Alles tauscht sich aus, die Verbindungen sind leicht, eine Kenntnissnahme von allem, was in der Kunst geschieht und geschaffen wird, steht fast Jedem offen.

Bisher hatte die französische und belgische Kunst einen grossen und vielfachen Einfluss auf die unsere gehabt; sie hatte uns häufig in Einzelnen und im Einzelnen von unserem consequenten Wege abgeleitet, dennoch sind wir ihm im Ganzen und Grossen treu geblieben, und gerade das, was wir auf diesem Wege erreicht haben, unser Eigenstes,

fängt später an, auf unsere so expansiven Nachbarn einzuwirken.

Die deutsche monumentale und besonders die deutsche religiöse Kunst gewann während ihrer Blüthezeit sowohl in Frankreich, wie in Belgien viele und bedeutende Anhänger, und wirkte mit besserndem moralisirendem Einfluss gegen die äusserliche und verflachende Modekunst jener Tage, und wenn wir von unseren Nachbarn mit Nutzen technische Fertigkeiten und Vollkommenheiten lernten, so lernten unsere Nachbarn allmählich von uns, dass es mit dem blossen Pinsel und Meissel und der geschickten Hand doch nicht ganz gethan ist; die Deutschen erfüllen ihre gewöhnliche Aufgabe, sie denken und erfinden, sie träumen und dichten, und, wie sie es so oft gethan, sie bringen Ernst und Begeisterung zurück in eine frivole, materialistische und gleichgültige Welt.

An der neuen Pinakothek in München hat W. von Kaulbach in einer Reihe von Frescobildern darzustellen versucht, wie König Ludwig Kunst und Künstler von Rom nach München übersiedelte und was sie danach in dieser neuen Heimat geleistet und gethan haben.

Man sollte eigentlich Niemandem bei Lebzeiten ein Denkmal setzen, und wenn er es zehntausend Mal verdient hätte; besonders sollte man im Lapidarstyl nicht humoristisch sein wollen und in monumentaler Kunst keine Witze machen; aber das Denkmal, von welchem ich eben rede und welches der Künstler seinem Mäcen, sich selbst und verschiedenen Freunden und Genossen gesetzt hat, ist zu bezeichnend für die Entwickelungs-Geschichte der neueren deutschen Kunst, wie die Künstler diese Geschichte auffassen, als dass ich nicht hier daran anknüpfen müsste.

Im ersten Bilde, denn darauf kommt Alles an, ist, allegorisch in Kaulbach's Weise, dargestellt, wie die Vorfechter der neuen deutschen Kunst gegen den akademischen „Zopf“ zu Felde ziehen.

Auf einem Altar, in dessen hohlem Inneren die drei Künste im Dunklen bei Lampenschein eingesperrt sind, steht ein dreiköpfiges Ungeheuer, drei mit Zopfperrücken bedeckte abscheuliche Gesichter. Von einer Seite dringen auf dem Pegasus reitend heran Cornelius, mit einem zweihändigen Schwert auf das Ungeheuer losschlagend, Overbeck mit einer Kirchenfahne und Veit, der noch einen Vierten, den man verschieden deutet und welcher, mit einem Fuss auf einer Schildkröte ruhend, nicht recht mitkommen kann, am Kragen mit fortreisst. Unter den Hufen des Pegasus liegt gegen den Altar gelehnt ein Professor mit Perrücke und Orden entschlafen, mit einem Arm die Gliederpuppe liebend umfassend, im andern Mappe und Buch. Von der anderen Seite kommen unter dem Schutze der Pallas Winckelmann, der dem Ungeheuer ein Tintenfass an den Kopf schleudert, Carstens mit griechischem Schild und Schwert und Thorwaldsen mit dem Bildhauerschlägel, und weiter zurück steigt Schinkel aus dem Meere hervor, von einigen übelwollenden Fröschen angequakt.

Was weiter in den übrigen Bildern folgt, berührt nur die locale Kunstgeschichte von München und König Ludwig's Schöpfungen; dieses Bild aber zeigt, wie die Künstler unserer Zeit ihre eigene Entstehungs-Geschichte auffassen.

Sie haben Recht; aus dem Kampfe gegen die patentirte akademische Kunst des Zopfes, aus dem Kampfe des Individuums gegen die Alles gleichmachende Regel entspringt die Kunst wie alle Poesie, sie ist persönliche Eigenschaft des freien Menschen, und kein Machtspruch des Herrschers, kein Gesetz des Staates vermag sie zu verleihen; alle Poesie ist Opposition gegen die bestehende Regel, es ist die Opposition des sich zu befreien strebenden Geistes gegen die Bande der körperlichen Welt.

Asmus Jakob Carstens wurde 1754 im Herzogthum Schleswig geboren und starb bereits nach vierundvierzig Jahren in Rom, verkannt von seinen Zeit- und seinen Kunstgenossen, verjagt und angefeindet von den Kunst-Poten-

taten in den Akademien. Er liebt es, mit seinem nordischen Ursprung zu coquettiren, und unterzeichnet seine Zeichnungen häufig mit dem Beisatz „ex chersonesu cimbrica“ zu seinem Namen. Man hat auf diesen nordischen Ursprung oft ein grosses Gewicht gelegt und Wunder gerufen über dieses Licht aus borealischer Gegend; man hat dabei vergessen, dass gerade, als Carstens erwuchs, in Dänemark die Regierung bestrebt war, für die Bildung des Volkes im liberalsten Sinne zu wirken, und dass nirgendwo die Ideen der Zeit, und die allerfreiesten, von den Machthabern so gefördert wurden, wie es in den dänisch-deutschen Grenzlanden geschah, bis die Excesse der französischen Revolution diesem Liberalismus siegreiche Gegner erweckten.

Die liberalen Ideen jener Zeit aber entsprangen grösstentheils aus den Ueberlieferungen des classischen Alterthums, seiner Dichter und Philosophen. Alle mittelalterlichen Traditionen waren abgethan und todt; je weniger man noch das Leben und Wesen des griechischen Alterthums wirklich ergründet hatte, um so mehr schwärmte man dafür, atheniensische Demokratie und spartanisches Heldenthum waren das Muster für Staatseinrichtung, die Unsterblichkeit der Seele, welche man als Dogma der Kirche nicht mehr acceptirte, wurde aus Platon bewiesen, Homer ward übersetzt und ward ein deutscher Dichter, der Grund- und Urquell aller Poesie. Antike Kunst ward allseitig Muster. Schiller sang:

Liebe Freunde, es gab bess're Zeiten
Als die unsern, da ist nicht zu streiten,
Und ein grosses Volk hat einst gelebt.
Würde die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schooss der Erde gräbt.

Goethe reiste nach Italien, um im Anschauen antiker Kunst sich erst ganz zu vermenschlichen.

Der Ausdruck dieser Sinnesweise in der bildenden

Kunst ist Carstens' Werk, und zwar das Werk eines hochbegabten Mannes.

Von Carstens' Werken sind mir aus eigener Anschauung bekannt: „Oedipus bei Theseus in Kolonos" (1796), „Die Ueberfahrt des Megapenthes" (1794), „Der Tyrann Megapenthes, der zur Oberwelt zurück will, wird mit Gewalt zu Charon's Nachen zurückgeführt" (beide nach Lucian), „Ajax, Phönix und Odysseus im Zelt des Achilles" (1794), „Die Parzen" (1791), „Oedipus erfährt die Räthsel seiner Geburt", „Homer trägt den Griechen seine Gesänge vor", „Die Urgötter, nach Sanchuniathon", „Die Nacht mit ihren Kindern, Schlaf und Tod mit den Parzen, der Nemesis und der verhüllten Schicksalsmutter Anangke", (sämmtlich Zeichnungen). Ferner: „Eteokles eilt zum Kampf", „Das goldene Zeitalter", „Apollo, die Musen und Charitinnen" (datirt von 1793), alle drei in Aquarell, eine Aquarell-Copie von J. Koch, von der Carstens'schen Composition nach „Platon's Gastmahl", wo Alcibiades den Sokrates bekränzt, und die Zeichnung: „Das Traumorakel des Amphiaraos". Morpheus steht bei der Sibylle; aus den Pforten der Träume gehen hervor: aus der elfenbeinernen, deren Träume täuschen, das Bild der Freiheit; aus der hörnernen, deren Träume wahr werden, der Despotismus.

Dieses letzte Bild, datirt 1795, ist eine allerdings sehr dunkle Allegorie auf die damaligen Zeitereignisse in Frankreich, auf den Ausgang der französischen Revolution, der damals alle edleren Geister tief betrübte.

Das Gegenständliche, bezüglich auf die dargestellten Begebenheiten in diesen Bildern, liegt uns freilich sehr fern und ist auch keineswegs die künstlerische Hauptsache darin. Wir sehen allerdings daraus, dass keineswegs der Künstler seiner eigenen Zeit so fremd war, wie es so oft, bald lobend, bald tadelnd, behauptet worden ist; die Bestrafung des Tyrannen Megapenthes, welche der Künstler zweimal in reicher Darstellung behandelt, die Anspielung auf den Untergang der Freiheits-Ideale seiner Zeit beweisen, dass

er mitlebte und mitfühlte, dass er seine Ideen in griechische Dichtungen und Formen versteckte. Wer wird es ihm verargen? Wurde doch in seiner Zeit und noch später das Festhalten am Vaterländischen entschieden getadelt und verlacht.

Was Carstens' Werke vor Allem auszeichnet, ist, dass er das rein Menschliche darzustellen suchte. Wie er seine Figuren meist von Costümen, Kleidern und Beiwerken entblösst, so befreit er sie von Zeit und Ortsbedingungen, und nur was nach alledem noch bleibt, das ist der Gegenstand seiner Darstellung. Es sind keine Götterideale, die er malt, es sind Menschen, aber Menschen, wie sie sich in einem erhabenen Menschengeiste wiederspiegeln, nicht wie die Natur sie in den Individuen ausprägt; seine Darstellungen sind das directe Gegentheil realistischer, objectiver Anschauung. Aehnlichen Sinnes schuf Michel Angelo; oft hat man behauptet, Carstens sei sein Nachahmer, und es ist doch gar nicht wahr; aber Carstens ist, man möchte sagen, eine Wiedergeburt desselben Geistes, derselben Sinnesart in anderer Zeit und Verhältnissen.

Es ist viel gesagt und geschrieben worden über den Künstler und seine Werke, manche davon sind in Kupfer gestochen, aber dennoch wird dieser Künstler niemals populär werden, und wenn noch Bücher über ihn geschrieben würden; mir klingt es aus seinen Bildern wie ein Triumphgesang, ein Loblied auf die ewige Schönheit des Menschen.

Um den Werth der, auf den ersten Blick ziemlich unscheinbaren Werke und den Meister, welcher sie schuf, richtig zu würdigen, muss man seine eigenthümliche Entwickelung und den Gegensatz, welchen seine Kunstanschauung gegen die seiner Vorgänger bietet, in's Auge fassen, zugleich auch die unendliche Wirkung, welche der Meister und seine Werke auf alle späteren und auf Künstler geübt hat, welchen Talent und Glück es gönnten, eine viel grössere Bedeutung und eine viel höhere Kunststufe einzunehmen.

Carstens ist kein akademischer Künstler, er ist nicht nach den Regeln der Schule gebildet, hat nicht nach ihren Regeln geschaffen, er hat sich von Anfang aus und durch seine ganze Laufbahn hin in beständiger Opposition gegen die Akademieen, ja, sogar gegen den grössten Theil der Künstler seiner Zeit befunden, und zwar mit Bewusstsein.

Carstens ist Autodidakt; was Anderer Lehre ihm genützt hat, ist gar wenig, und seine Hauptlehrmeister, die Antiken, Rafael und Michel Angelo, hat er auf eine ganz eigenthümliche, im akademischen Sinne unerhörte Art benutzt.

In seiner Lebensgeschichte, welche sein Freund Fernow mit grosser Ausführlichkeit veröffentlicht hat (das Leben des armen Künstlers bot gar wenig interessante Begebenheiten und meistens traurige!), wird seine Jugend und Studiengeschichte von ihm selbst mit der liebenswürdigsten Naivetät erzählt. Er war auf dem Lande geboren, in der Nähe von Schleswig, in einem Lande und in Kreisen, wo nie Kunst geblüht hatte, ja, wo kaum Kunde von solcher war. Aber er hatte eine Mutter, welche in der Jugend spielend etwas gezeichnet und gemalt hatte, und das Talent zur Kunst und die Liebe zur Kunst war ihm angeboren.

Früh verwais't, musste er sich anderen Lebensberufen widmen, und drang erst nach grossen Schwierigkeiten durch zu einer Laufbahn, von welcher ihm seine widerwilligen Vormünder voraussagten, dass sie ihm Unglück bringen würde. Sie hat ihm dessen, im Sinne gewöhnlicher Lebensanschauung, genug gebracht.

Aus dem Kampf mit dem bürgerlichen Philisterium kaum entronnen, gerieth er in den Kampf mit dem künstlerischen Philisterium: geordnete Lebenskreise dulden kein Genie.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auf das Einzelne weiter eingehen, es fällt mir jedoch eine charakteristische Anekdote aus Carstens' Leben ein, welche den armen kunstenthusiasmirten Landjungen in sonderbarer Weise mit einem grossen Meister seiner Zeit in Verbindung bringt.

Als Carstens' Mutter noch lebte, unterstützte sie seinen Wunsch, ein Maler zu werden, und die Weisen der Familie wandten sich an den Maler Wilhelm Tischbein, um ihren Jungen dort in die Lehre zu bringen.

Tischbein, ein berühmter Meister, Professor, Rath, am Hofe des Herzogs von Braunschweig, Freund von Goethe und den grössten Männern seiner Zeit, wollte auch wohl den Jungen in die Lehre nehmen, sogar gratis, stellte aber die Bedingung: der Lehrling sollte zugleich die Bedientenrolle übernehmen und hinter der Kutsche stehen, wenn der Herr Rath zu Hofe führe. Das schien denn doch dem guten Jungen zu stark, die Sache zerschlug sich, und es vergingen Jahre, bis er endlich dennoch zum Kunststudium gelangte.

Carstens, und desshalb ist er der Vater und Begründer aller neuen deutschen Kunst geworden, begriff die Kunst anders, als die zeitgenössischen Künstler; die Form war ihm nur Mittel, seine Gefühle und Gedanken zu äussern, bei jenen war die Form das Wesen, und Gefühl und Gedanken nur da, um diese Form zu motiviren. Diese Abneigung gegen die bedeutungslose Form an sich ging bei Carstens so weit, dass er selbst Studien nach der Antike und nach der Natur nur ungern und selten gezeichnet hat, copirt hat er niemals.

Er war ein Dichter, malerische Darstellung war seine Sprache, nichts mehr.

Aber wie der Dichter sein Mittel, die Sprache, zur höchsten Schönheit und Vollkommenheit zu steigern sucht, so suchte auch Carstens die malerische Form zur höchsten Vollkommenheit zu steigern, zur Bedeutung, welche den Gedanken und Gefühlen, die sie aussprechen sollte, angemessen war. Wie in der Antike ihm die höchste Kunstschönheit erschienen war, so erschien ihm in den Werken der alten Dichter und Philosophen die höchste Poesie.

Nicht aber wie bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen nur in Bezug auf nachzuahmendes Muster, als Canon und

Regel, nicht auch, wie theilweise bei Goethe, mit antiquarischem Interesse verwebt, sondern er hatte sich ganz hineingelebt in die antike Welt, sie war ihm eigen geworden, er ahmte die Alten nicht nach, er dachte und fühlte und bildete wie sie.

Desshalb auch ist in Carstens' Werken durchaus nicht die Nachahmung antiker Sculptur zu spüren, seine Figuren erinnern nicht an antike Statuen und Reliefs; seine Bilder sind malerisch componirt und würden sich malen lassen, freilich wohl nicht im Sinne modernster Malerei.

Es ist in seinen Werken etwas, das an Michael Angelo erinnert, eine ähnliche Sinnesart und manchmal ähnliche Darstellungsweise.

Vergleiche hinken: Der Zögling des grössten fürstlichen Hauses, zugleich des kunstfreundlichsten Hauses des kunstfreundlichsten Landes der Welt, in dessen glänzendster Zeit ist freilich ein anderer Heros geworden als der Sohn des Dorfmüllers in einer entlegenen bäurischen Provinz des deutschen Nordens, welcher, um seine Kunst mühsam aus sich selbst zu erlernen und nicht darüber zu verhungern, Porträts in Röthelzeichnung und in Miniatur machen musste. Wer will ermessen, was die Umstände aus dem Menschen machen?

Carstens war sein eigener Meister und sein eigener Schüler, ein Autodidakt und im Sinne seiner akademischen Kunst- und Zeitgenossen eher ein Dilettant als ein Künstler.

Diese Entstehung giebt seinen Werken einen besonderen Charakter: so vollkommen sie auch im Ganzen gedacht und gemacht sind, so vollkommen in ihnen sich Form und Inhalt entsprechen, so sind sie doch nicht immer im Einzelnen und überall vollkommen; sie sind fast alle, und so dachte sie sich der Künstler, nur Entwürfe und Vorarbeiten für spätere Ausführung.

Es ist der malende Dichter vielmehr, welcher aus diesen Werken zu uns spricht, als der bildende Künstler, und wenn die bildenden Künstler ein Verfahren wie das, aus welchem

Carstens' Werke hervorgingen, häufig als ein dilettantisches mehr dem enthusiastischen Liebhaber als dem über sein Werk kühlen Meister angemessenes bezeichnen, so mögen sie von ihrem Standpunkte nicht ganz Unrecht haben und Carstens' Kunst und Weise mag wirklich eine in gewissem Sinne dilettantische Kunst und Weise sein.

Von den Zeichnungen scheint mir die bedeutendste „Die Parzen“, obschon diese Zeichnung aus früherer Zeit als die anderen und nicht einmal ganz fertig ist. Die drei Schicksals-Göttinnen spinnen den Lebensfaden und singen im Chor die Rathschlüsse des geheimnissvollen unwandelbaren Geschickes. Es ist in diesen Gestalten eine so grossartige Einfachheit und eine so erhabene Gewalt des Ausdruckes und der Form, dass man sie den grössten Werken aller Zeiten zur Seite stellen darf. Die gewaltige poetische Conception ist mit dem allerwenigsten Aufwand zur vollkommensten Erscheinung gebracht, und die Form ist mit der staunenswerthesten Sicherheit und Bestimmtheit wie hingeschrieben.

Unter den übrigen, weit mehr durchgearbeiteten und ausgeführten Zeichnungen sind die Ueberfahrt des Megapenthes (nach Lucian) und Oedipus bei Theseus wohl die besseren. Ersteres Blatt zeigt eine reiche, vielgestaltige Composition und in den einzelnen Figuren und Gruppen Formen, welche an Michel Angelo erinnern; letzteres ist ansprechend durch den ernsten, gefühlvollen Ausdruck. Weniger erfreulich sind die übrigen Zeichnungen, welche Gegenstände von geringerem Interesse darstellen und in welchen die Formenbildung nicht so vollkommen, ja, sogar mit einer gewissen Unbestimmtheit und Unsicherheit erscheint; es ist in solchen Werken des Künstlers, wo sich das, was die Künstler ihm zu seiner Zeit vorwarfen, zeigt, der Mangel an fachmässiger, ich sollte sagen: handwerksmässiger, Fertigkeit und Meisterschaft. Der Künstler, welcher zu seinen Gedanken die Formen selbstschaffend suchte und welchem alle blosse Nachahmung, selbst die der Natur,

der Kunst unwürdig erschien, konnte natürlich nicht die sichere Routine erlangen, welche die Schule in herkömmlichem Studiengang selbst dem mittelmässigen Talente für blossen Fleiss verleiht.

Carstens' Kunstweise, von den meisten seiner Zeitgenossen verworfen, hat dennoch die allergrösste Wirkung auf die spätere deutsche Kunst gehabt, und durch diese wirkt ihr Einfluss fort und weiter auf alle Kunst unserer Zeit.

Der arme Künstler, welcher bei seinen Lebzeiten so verlassen und verstossen da stand, ohne Schüler, von Wenigen nur verstanden und geschätzt, geht in der Geschichte der neueren Kunst als Führer vor einer Schaar von Künstlern her, welche allseitig als die grössten Meister anerkannt sind, welche seit Rafael's und Michel Angelo's Zeiten gelebt haben; er hat den grössten Einfluss auf Koch und Schick gehabt, und hat Thorwaldsen's erste Schritte zur höheren Kunst geleitet; an diese aber knüpft sich wiederum alles an, was in unserer Zeit in der Kunst bedeutend und folgereich geworden ist. So zieht in der Geschichte der Kunst jener arme Bauernjunge, welchem der Herr Rath und Professor erlauben wollte, hinter seiner Carrosse zu stehen, auf glänzendem Triumphwagen dahin, gefolgt von den grössten Geistern und Meistern, verehrt von allen, welche das Schöne und Grosse zu schätzen wissen, während die Herren Räthe, Professoren und Akademiker, welche ihn lebend von ihren Akademieen relegirten und seine Werke tadelten und verhöhnten, bereits in Schatten und Schweigen versunken sind und immer tiefer versinken, als hätten sie nie gelebt.

Eigen ist es, dass gerade das Formelle der Carstens'schen Kunst die bedeutendste Wirkung auf seine grossen Nachfolger ausgeübt hat, während es ihm in seiner Kunst doch nur ein Secundäres und Untergeordnetes war! Aber es erklärt sich leicht: das bedeutungslose, abstracte Ideal der Mengs'schen Zeit und der Akademie konnte nicht zeugen und fortwirken, weil es kein inneres Leben hatte; eine absolute Schönheit, welche bloss in einer Verbindung

von äusserlichen Eigenschaften bestand und ohne Zweck und Bedeutung auf sich selbst ruhte, war in der That ein Unding, und wer sie verfolgte, war auf einem hoffnungs- und ziellosen Wege; es musste dieser Weg verlassen werden, man musste wieder von innen heraus schaffen lernen, die Form aus der Bedeutung und das Schöne in dem Charakteristischen finden lernen. Diesen Weg zeigte Carstens, und diesen Weg gingen nach ihm unsere grossen Meister; den Weg führten sie ihre Schüler, und auf diesem Wege ist die deutsche Kunst geworden, was sie ist; möchte sie nur, unbeirrt durch verlockende Scheintheorieen, darauf beharren!

Eine besondere Gruppe unter den älteren Kunstwerken bilden die Werke von Schick, Wächter, Hetsch und den anderen würtembergischen Malern, welche um den Anfang unseres Jahrhunderts gewissermaassen eine eigene Schule bilden, deren Blüthe noch in der akademisch-classischen Zeit begann und bis in die Zeit der Romantiker und fast noch darüber hinausreichte.

Auch in der Geschichte unserer neueren Kunst bilden diese Meister eine besondere Gruppe; sie füllen den Zeitraum, welcher zwischen der Periode der antikisirenden Kunstrichtung und jener liegt, in welcher die Romantik die Herrschaft gewann, aber sie bilden kein verbindendes Glied zwischen diesen verschiedenen Epochen und Richtungen; es ist zwar auch bei diesen Künstlern die Wendung vom Aeusserlichen und Formellen zum Innerlichen und Geistigen, vom Fremden zum Nationalen nicht zu verkennen; sie ist aber nicht so entschieden und energisch, wie bei den Deutsch-Römern: Koch, Overbeck und Cornelius.

Diese würtembergische Schule, wenn man sie eine Schule nennen kann, steht in naher Beziehung zu der französischen Schule ihrer Zeit; David ist von grossem Einfluss auf sie gewesen. Auch von der älteren akademisch-idealen Kunstweise haben sie Anklänge behalten, die Lehren der

Karlsschule, von welcher ihre Anfänge ausgingen, haben Spuren hinterlassen. Dabei herrscht in ihren Werken ein gewisses elegisch-weichliches Gefühl, welches nahe an Sentimentalität streift. Die „Cornelia, Mutter der Gracchen", von Hetsch (gemalt 1794) würde neben Bildern aus David's Schule durchaus nicht fremd erscheinen; das Bild zeigt alle Eigenschaften, welche die Werke dieser Schule auszeichnen, nur weniger Energie und Kraft; eine bestimmte, elegante, sehr durchgebildete Zeichnung, anspruchslose Farbe, wenig malerische Wirkung, eine entschiedene Anlehnung an die Formen statuarischer Kunst, daneben aber eine gewisse Zärtlichkeit und Süsse in den Physiognomieen; man könnte glauben, eine Dame hätte es gemalt.

Hetsch war der erste Meister von Gottlieb Schick, dem grössten und bedeutendsten Künstler dieser Gruppe. Schick war ein ausserordentlich begabter Künstler, welchem leider nur eine kurze Laufbahn vergönnt war, während deren er aber einige sehr bedeutende Werke geschaffen hat.

Was Carstens nicht konnte und worüber er viele Vorwürfe bekam: malen, seine Bilder in Farben und Wirkung ausführen, das konnte Schick. Sein Apollo unter den Hirten macht nicht nur durch die edle Zeichnung, sondern auch durch die klare harmonische Farbe einen erfreulichen, wohlthuenden Eindruck; zwar ist es nicht im modernen Sinne schön gemalt, es ist weder Bravour der Palette noch des Pinsels darin, es erinnert an rafaelische Malerei aus früherer Zeit.

Wie Carstens' Bilder ganz im antiken Sinne geschaffen, zeigt doch dieses Bild ein näheres Eingehen auf individuelle Natürlichkeit, wenn auch in sehr geringem Maass; schon die Ausführung in Farben bringt dieses mit sich, und einige leise Züge von Sentimentalität zeugen von der Zeit, in welcher das Bild entstand.

Trotz aller Fortschritte, welche die Kunst seitdem gemacht hat, wird dieses Bild eine Perle in jeder Sammlung bleiben, wie es auch den Beschauer unwiderstehlich anzieht und fesselt.

Schick ging, nachdem er seine Studien in Stuttgart unter Hetsch und unter Mitleitung von Dannecker gemacht hatte, nach Paris und ward Schüler von David. Aus dieser Periode ist seine „Eva, welche sich im Bache spiegelt“, ein Bild, an welchem man eben nicht viel loben kann; es zeigt die Richtung der David'schen Schule auf edle Körperformen im Sinne der antiken Kunst, auf vollendete Zeichnung und Modellirung; es ist aber ersichtlich ein Schülerwerk und in seinen einzelnen Theilen von ungleichem Werth und ungleicher Vollendung.

Der Künstler hat sich jedoch bald von dieser Schule losgesagt und einen anderen Weg gesucht und gefunden. Zwar ist sein „David vor Saul“ in den Formen noch ganz und gar davidisch, sowohl was die Anordnung des Ganzen, wie die Zeichnung des Einzelnen betrifft, es sind aber bereits Anklänge an seine spätere Weise darin zu spüren, das Seelische macht sich schon mehr geltend neben der bloss äusserlichen Form, und auch die Malerei zeigt schon mehr Streben nach Naturwahrheit und Farbe.

„Das Opfer Noah's“, zwei Jahre später gemalt als das vorgenannte Bild (1805), zeigt bereits den Meister in völliger Entfaltung seines Talents und seiner Eigenthümlichkeit. Es ist ein schönes Werk, worin sich ein inniges, warmes Gefühl in schönen und edeln Formen ausspricht. Im Ganzen wie im Einzeln erinnert es an rafaelische Werke, nur sind die Formen weniger kräftig und nicht so bestimmt durchgebildet, wie bei Rafael; wie im Ausdruck der Figuren eine gewisse weiche Zartheit vorherrscht, so herrscht in den Formen eine gewisse Glätte und Eleganz, die wohl etwas mehr Kraft und Energie wünschen lässt.

Von eigentlich malerischer Farbe kann bei diesem Bilde überhaupt nicht die Rede sein, obschon ein entschiedenes Bestreben darnach nicht zu verkennen ist; der Künstler hat sich auch in der Farbengebung Rafael zum Muster genommen, und wie bei diesem und den gleichzeitigen Römern ist die Farbe in der Weise der Fresco-

malerei behandelt; es ist mehr colorirte Zeichnung, als wirkliche Malerei.

Eberhard v. Wächter wird gewöhnlich mit Schick zusammen genannt, weil er Zeit- und Schulgenosse desselben ist und weil seine Kunst sich auf ähnlichem Gebiete bethätigt; er ist jedoch in keiner Weise mit jenem zu vergleichen. Wächter's Werke sind bei allem Ernst der edelsten Gesinnung und Absicht immer sehr unvollkommen geblieben, es fehlt ihnen an künstlerischer Vollendung, sowohl in der Zeichnung, als in der Farbe.

Wächter ist nicht ganz so begabt gewesen, wie der Ebengenannte. Sein „Hiob unter seinen Freunden“ ist zwar mit einer grossartigen Einfachheit componirt und gezeichnet, doch zeigt sich nicht die selbstbewusste Sicherheit, die aus Carstens' Werken so mächtig hervortritt, noch der edle Schönheitssinn wie in dem Schick'schen Bilde. Ein trauriger Ernst, eine tiefe Schwermuth spricht aus dem Bilde, das alle anderen ausgestellten Werke des Künstlers an Werth weit überragt. In seinen übrigen Zeichnungen und Bildern ist eine gewisse Schwäche, die Ideen sind weder bedeutend noch deutlich ausgesprochen nnd nur ein kleines Bild „Der Tod des Sokrates“ macht eine Ausnahme, worin sich wieder wie in dem Hiob die Resignation in das unvermeidliche Schicksal ausspricht, — ein Gefühl, welches den Künstler durchaus erfüllt zu haben scheint.

War es des Künstlers eigenes Schicksal, was ihn so trüb stimmte, war es die traurige Zeit, in welche der beste Theil seiner Mannesjahre fiel, ich weiss es nicht. Er hat eine inhaltschwere Zeit durchlebt und eine Umwandlung der politischen und socialen Zustände des Vaterlandes gesehen und eine Regeneration der vaterländischen Kunst, wie sie einzig in der Geschichte dasteht. 1762 geboren, starb er uralt erst in den funfziger Jahren dieses Jahrhunderts.

Ich muss nochmals auf Schick zurückkommen, wegen eines kleinen Werkes, welches merkwürdig ist, nicht wegen seines eigenen Werthes, sondern weil es eine plötzliche

Wendung des Künstlers zeigt in eine veränderte Gedanken- und Sinnesrichtung hinein, in die christlich-religiöse Richtung. Es ist „Jesus als Knabe träumend im Schoosse der Engel“, eine Skizze zu einem grösseren Gemälde, vor dessen Ausführung der Künstler starb (1812).

Ein seltsames Werk, seltsam im Gedanken und seltsam in der Form. Auf Wolken liegt der Knabe Jesus schlafend, ganz nackt; rings herum knien Engel anbetend, schützend und verehrend; der schlafende Knabe aber streckt träumend seine Hände wie sehnsüchtig nach einem Kreuze, welches am Himmel in einer Strahlenglorie erscheint.

Es ist ein eigenthümlich träumerisch-poetisches Gefühl, aus welchem dieses Bild entstanden ist; man kann vielleicht dunkel nachfühlen, was der Künstler gedacht und gewollt hat, schwerlich aber es sich zur klaren Anschauung bringen.

Wäre es aber dem Künstler auch gegönnt gewesen, dieses Werk auszuführen, auf welches er einen grossen Werth legte, es wäre dennoch nicht geworden, was es werden sollte, ein christlich-frommes Kunstgebilde.

Aus der antiken Welt- und Kunstanschauung, worin die Künstler jener Zeit sich hineingelebt und gedacht hatten, ging kein directer Weg in die christliche Welt und Kunst hinüber; Poesie und Literatur mussten ihn erst vorbahnen, und dann noch war es für die bildende Kunst nöthig, einen gewaltigen Umweg einzuschlagen, ja, geradezu erst rückwärts zu gehen, um sodann auf neuer Bahn vorzuschreiten.

Es hatte allerdings zur Zeit, als Schick dieses sein letztes Werk schuf, in der Poesie eine gewaltige Umwälzung begonnen; die Romantiker waren von dem klaren Olymp und Helikon in die mondbeglänzten Zaubernächte des Mittelalters hinab gestiegen, und das ganze empfängliche Publicum war ihnen gern gefolgt; Tieck und Schlegel hatten auch der bildenden Kunst einen neuen Glauben gepredigt sowohl nach Inhalt, wie nach Form und hatten unter den Künstlern begeisterte Anhänger gefunden, ja, es wird uns berichtet, dass es geradezu Tieck's „kunstliebender

Klosterbruder“ war, welcher Schick veranlasste, sich der Darstellung christlicher Gegenstände zuzuwenden.

Auch das wiedererwachende Nationalgefühl griff mit ein; man ward sich plötzlich bewusst, dass die Antike ein Fremdes sei oder doch nur ein allgemein Menschliches, und man wollte nicht mehr kosmopolitisch denken und handeln, sondern wieder deutsch und vaterländisch, die schöne Humanität genügte nicht mehr, man wollte wieder christlich fromm werden und in diesem Sinne bilden, wie die mittelalterlich-deutschen Künstler es gethan hatten.

Um dies aber zu können, musste man zuerst mit der Antike und allen aus ihr entsprungenen Anschauungen und Formen durchaus brechen, und zwar so gänzlich, dass man selbst das Vorbild eines Rafael und Michel Angelo verlassen musste, weil deren Kunst zum grossen Theil auf den Anschauungen und Formen der antiken Kunst beruht.

Schick's verfehlter Versuch, mit den Formen antiker Kunstschönheit christlich romantische Ideen zu verkörpern, steht nicht allein da, noch manche andere Künstler, auch in anderen und ausserdeutschen Schulen, haben dasselbe versucht, es ist ihnen aber allen ebenfalls misslungen.

In den folgerechten Gang der Entwickelung unserer Kunst greifen alle die zuletzt erwähnten Künstler wenig ein; ihre Thätigkeit füllt gewissermaassen nur ein Zwischenraum aus zwischen zwei getrennten Epochen, und ihre Werke, insofern sie nicht an sich von Bedeutung sind, wie Schick's „Apollo“ und Wächter's „Hiob“, bieten eben kein anderes Interesse, als dass sie Zeugniss geben, dass auch in der schlimmsten Periode unserer Geschichte es nicht an strebsamen Künstlern gemangelt hat; sie waren vom Glück und von den Umständen zu wenig begünstigt, das Vaterland war in tiefstes Elend versunken, Krieg und gewaltsame staatliche Umwälzungen hinderten jede friedliche Entwicklung, es fehlte in Deutschland sowohl an Kunstsinn wie an Kunstverständniss; wie auf politischem Gebiet, so beherrschte uns Frankreich auch auf dem Gebiete der

Kunst; das Wenige, was unsere Höfe und unsere vornehme Welt noch von der Kunst forderten und bedurften, lieferte Paris — die kunstfördernden Bestrebungen Goethe's und seiner weimarischen Freunde konnten wenig nützen, ihre Mittel waren zu schwach, aber auch mit grösseren hätten sie wohl nichts Bedeutendes hervorgerufen.

Es musste erst im Volke selbst wieder Kunstsinn und Kunstbedürfniss erwachen und dies erwachte erst, nachdem das Volk wieder Selbstgefühl und National-Bewusstsein erlangt hatte; eine deutsche Kunst konnte erst wieder erblühen, nachdem das deutsche Volk wieder erstanden war.

Was für die neue deutsche Kunst mit Carstens begonnen hatte, die Umkehr von äusserlichen Schönheits-Idealen zu innerer Wahrheit und charakteristischer Formengebung, ward von Cornelius fortgesetzt, und mit entscheidendem Erfolge.

Jener hatte mit dem Widerstande seiner Kunstgenossen zu kämpfen, er ward nur von Wenigen verstanden, sein Beispiel wirkte nur in wenigen Jüngern fort, welche erst später zu Ruhm und Bedeutung kamen, es verging noch eine ganze Reihe von Jahren, ehe die Principien, welche Carstens geleitet hatten, zu grösserer und endlich zu allgemeiner Geltung kamen.

Von Carstens und denen, welche ähnlicher Richtung folgen, bis zu Cornelius, ist ein weiter Sprung, nicht nur der Zeit nach, mehr noch nach ihrem Wesen und ihrer Kunstweise. Zwischeninne stehen Joseph Koch, Reinhardt und einige weniger bekannte Künstler, die aber am wesentlichsten in der Landschaftsmalerei wirkten. Die beiden Tischbein und die Brüder Riepenhausen, welche freilich auch dahin gehören, indem sie sich dem Mittelalterlichen, dem Romantischen zuwandten, gehören doch ihrer Kunstweise nach eigentlich noch in die Periode vor Carstens.

Hierher gehören auch noch einige seltsame Werke eines späteren Nachzüglers auf der Bahn der altdeutschen

Richtung, frühe Arbeiten von Karl Ballenberger aus Frankfurt a. M., welcher in seiner Art ganz allein steht. Diese Bilder sind in so absichtlich alterthümlicher und gesucht strenger und steifer Weise gezeichnet und gemalt, so voll von absichtlichen Anachronismen, in Bezug auf Costüm und Umgebung, dass sie wohl als Curiosa interessant sein können, als Kunswerke aber kaum geniessbar sind.

Einige Werke von J. A. Ramboux, zwei Portraits, gehören auch hierher und müssen, wenn man überhaupt die Nachahmung altdeutscher Malweise zugiebt, als in dieser Weise ausgezeichnete und ganz vortreffliche Werke gerühmt werden. Jene strenge detaillirte Nachbildung des Individuellen und Besonderen des Modelles, die kindlich naive Auffassung und Nachahmung des Gegebenen, mit allen kleinsten Einzelheiten, kann wohl nicht weiter getrieben werden; die eigentlich malerische Farbe und Behandlung verschwindet natürlich unter der Zeichnung.

Ein anderes Werk, welches ebenfalls dieser Periode und ihrer Kunst-Auffassung angehört, ist ein Carton von J. A. Ramboux, „Boccaccio" betitelt, welcher jedoch bereits jener Wendung der Romantik angehört, welche später allgemein wurde — die Wendung vom Norden zum Süden, vom Germanischen zum Romanischen, welche unsere Dichter genommen hatten, die, bald der christlich-germanischen Tugendfrömmigkeit müde, sich wie Rinald in Armidens Zauberhaine verloren.

Ein Anklang an den nordischen Ernst und die trübe Frömmigkeit der ersten Romantiker zeigt sich in den kleineren Bildern, welche das Hauptbild umgeben und Scenen der Pest von Florenz zum Gegenstand haben, wovon die Erzählung ja auch dem Decameron selbst als steigernde Vorrede vorangeht. Innerhalb dieser Umrahmung sehen wir die heitere Gesellschaft, welche sich jene unübertrefflichen Geschichtchen erzählt, um das umgebende drohende Elend zu vergessen.

Durch den alterthümlich strengen Styl der Zeichnung

erhält diese Gruppe eine eigenthümlich ernste Haltung, und einen etwas trüben Ausdruck; man kann sich allenfalls denken, dass sie eben eine von den tugend-musterhaften Geschichten anhören, womit Boccaccio seine lockere Sammlung abschliesst und gewissermaassen durch den Schluss zu rehabilitiren sucht.

Andere, oft genannte Künstler der römisch-deutschen Gruppe sind die Brüder Riepenhausen, welche man immer zusammen nennt, weil sie alles, was sie schufen, gemeinschaftlich machten; sie hatten unter der Herrschaft der Goethe'schen Kunstprincipien ihre Laufbahn begonnen, waren für und mit ihnen thätig, antike Kunstwerke nach den Winken der alten Schriftsteller zu reconstruiren, und gingen später zu den Romantikern über; ihre Werke sind jedoch nicht von Bedeutung.

Aus gleicher Zeit und Kunstrichtung stammt ein grosses Gemälde von J. Friederich Dieterich (geb. 1787, gest. 1846), einem Künstler, welcher ausserhalb seiner würtembergischen Heimath wenig bekannt ist. In diesem figurenreichen Bilde zeigt sich ebenfalls jenes Bestreben, einen bedeutsamen Inhalt mit individuell-natürlichen Formen zu gestalten. Ueberall zeigt sich die treue Nachahmung des gegebenen Modells, nicht aber in der Weise neuerer materialistischer Auffassung und Darstellungsweise; sondern ängstlich detaillirend, ich möchte sagen: anatomirend, folgt die Zeichnung allen Linien und Formen der gegebenen Natur und stellt alles Einzelne neben einander.

In der Farbe und Behandlung herrscht ein ähnliches Verfahren, wodurch das Ganze die Harmonie verliert und hart und trocken wird.

Dem Ganzen gebricht es nicht an Ernst und Würde, einzelne Figuren sind gross und schön empfunden, besonders der am Himmel erscheinende Gott Vater, zu welchem der Künstler wahrscheinlich durch ein älteres italienisches Vorbild inspirirt worden ist. Anderes ist wiederum kleinlich und dürftig und mager.

Die streng altdeutsche Richtung wurde denn doch bald gemildert und allmählich verlassen, das Beispiel der grossen Italiener konnte seine Wirkung nicht verfehlen; die Anhänger der frommen Kunst wurden mehr und mehr von den früheren Florentinern und besonders von Fra Angelico, wohl auch von Fra Bartolommeo und Perugino angezogen.

Cornelius hat sich wohl mehr in dem Sinne von Carstens an Michel Angelo erbaut; eine Art von directer und persönlicher Verbindung zwischen dem früher verstorbenen Carstens und diesen Meistern entstand durch Koch, welcher Carstens' treuer Anhänger gewesen war und jetzt mit dieser neuen Schule in innige Verbindung trat.

Joseph Anton Koch (geb. 1768) ist dadurch in der Geschichte unserer neueren Kunst merkwürdig, dass er während der ganzen Periode von der akademischen Kunstzeit bis zur vollständigen Entwickelung der neuen Kunstblüthe mitwirkend thätig war, wenn auch nicht gerade in erster Reihe.

Er war zuerst Schüler der Karlsschule und empörte sich gegen deren perrückenhafte Kunst-Disciplin, versuchte seine Kunst sodann an verschiedenen Orten und an verschiedenen Gegenständen, ging nach Rom, schloss sich dort eng an Carstens an, wie seine Zeichnungen nach den antiken Dichtern bethätigen; machte später die romantische Wendung mit und starb erst spät (1839) als eine Art von Nestor der römisch-deutschen Künstlerschaft.

Von seinen historischen Darstellungen sind seine Dante-Scenen die bedeutendsten und Einiges darunter vortrefflich gedacht und dargestellt; im Allgemeinen jedoch entbehren die figürlichen Darstellungen der rechten Vollendung; es ist mehr ein dilettantisches Versuchen darin, als ein wirklich künstlerisch bewusstes Schaffen; das Skizzenhafte herrscht zu sehr vor und fällt um so mehr auf, als derselbe Künstler in der Landschaft gerade mit der meisterhaftesten Bestimmtheit auftritt und die Darstellungsformen beherrscht, wie wenig Andere.

Die Wahl schon des Gegenstandes, das Unternehmen, Dante's Gedicht in Bildern nachzuschaffen, zeigt deutlich den neuen Weg, den die deutschen Künstler am Ende des Jahrhunderts einschlugen. Den Anhängern des classischen Alterthums, die mit den klaren Formen der Griechen erfüllt waren, wäre es sicher nicht in den Sinn gekommen, des urmittelalterlichen Dichters Ideen zu Gegenständen ihrer Kunst zu machen; es musste ihnen dies wie ein Rückschritt zur Barbarei erscheinen. Besonders in der Form, in welcher Koch diese Gegenstände behandelt, muss man allerdings zugeben, dass es ein solcher Rückschritt war.

Koch aber war in Tyrol geboren, in einem Lande, wo katholische Religiosität ohne Unterbrechung und ungestört geherrscht hatte und wohinein die philosophischen und antiken Anschauungen nie gedrungen waren; so mochte ihm der katholische Dichter näher stehen, als er seinen Zeitgenossen damals stand, die ihm doch bald auf demselben Wege folgen sollten.

Koch ist als Landschaftsmaler, ich möchte ihn lieber einen Landschaftsdichter nennen, sehr bedeutend, und das erklärt die Pietät, mit der man seinen Namen immer nennt; ausserdem muss man bedenken, dass er zu den Wenigen gehört, in welchen die deutsche Kunst in der verfallensten Zeit fortlebte.

Die formelle, antikisirende Kunst hatte für Deutschland ausgelebt, es entstand eine neue Richtung. Die Sinnesart der Künstler ward wieder national, eine deutsche; fortan galt es nicht die Darstellungsform, es galt den Inhalt.

Es ist unserem Volke eigen, dass es vor Allem ein Seelenleben führt und oft das äusserliche Leben darüber vernachlässigt. Wir leben gern in uns hinein, und wie wir gewissenhaft unser Inneres beschaulich studiren, so suchen wir auch in der uns umgebenden Welt vor Allem das innere Wesen und die Seele der Dinge und halten die äussere Form gar gerne für Schein und Unwesentliches.

Unser grösster Dichter, so herrlich er sich später ver-

klärte, hatte doch in seinem grössten Werke gerade dieses Vertiefen in sich selbst, das grübelnde Suchen nach dem Unfindbaren auf's gewaltigste dargestellt; er hatte in dem Faust das ganze deutsche Wesen in eine Figur zusammengezogen, und dieses Werk war vor Allem populär geworden. Auch die religiösen Anklänge darin und das Mittelalterliche, so sehr sich der Dichter in seinem Werke selbst dagegen wehrte, heimelte jeden Deutschen an; der Faust hat die Deutschen eine geraume Zeit mehr beschäftigt, als selbst die gewaltigsten Ereignisse und Begebenheiten des wirklichen Lebens.

Auch die Künstler wandten sich ihm zu und suchten des Dichters Werk sichtbar zu verkörpern. Die neuerwachte Liebe zum Altdeutschen, denn ein neues gab es ja noch nicht, kam dazu, und so konnte ein Werk entstehen und Beifall finden, wie Cornelius' Bilder zum Goethe'schen Faust. Zwar der Dichter selbst fand diese Uebersetzung seiner Poesie nicht nach seinem Geschmack; er hatte seinen Formensinn an anderen Mustern gebildet, wie die waren, denen der Maler folgte; der Maler hatte aber dennoch das Richtige getroffen. Auch in seinen Zeichnungen zum Nibelungenlied.

So sehr auch diese Darstellungen den Charakter von Anfängen haben, so sind sie doch gewissermaassen der Grenz- und Grundstein der wiederaufgelebten nationalen Gesinnung in der deutschen Kunst; fortan stehen wir mit beiden Füssen auf deutschem Boden.

Des alten Homer müde, hatte man ein deutsches Epos gesucht und das Nibelungenlied gefunden, es galt für mehr und grösser als die Ilias und die Odyssee, die Sage trat wieder in ihre Rechte, die Heldenlieder tönten uns wieder in die Ohren mit dem Reiz der Neuheit und dem Zauber entlegenster Vorzeit; man suchte Formen für diese Gestalten, und Cornelius fand sie.

In diesen ersten Werken, ja, in den Werken noch früherer Zeit, aus den ersten Jünglingsjahren des Meisters,

von welchen sich noch Einiges erhalten hat, erkennt man sogleich die gewaltige Kraft, die sich später so glorreich entwickeln sollte.

Einerseits zeigt sich das Anlehnen an die altdeutsche mittelalterliche Kunst, anderseits, und das ist wesentlich bezeichnend für die neu eingeschlagene Richtung, das Streben nach der Darstellung des innerlichsten Wesens, der Seelenstimmung, für welche die äusserliche Erscheinung nur das Mittel bildet. Ganz im Gegensatz zu den antikisirenden Künstlern, welche sogar den Affect der Leidenschaften unterdrücken und mässigen zu müssen glaubten, um nicht die edle Form und das Maass der Schönheit zu verletzen, ist es bei Cornelius gerade der Affect und die Leidenschaft, welche das Hauptmoment der Darstellung bildet und der sich die Form unterordnen muss.

Wie bei Albrecht Dürer das Charakteristische das Wesen der Darstellung ist, so auch bei Cornelius, aber reichere Mittel und ein weiterer Gesichtskreis erlauben dem neueren Meister, in schöneren Formen zu charakterisiren, als sie den alten gelangen.

Sehr interessant ist es, in einem Landschaftsbilde von Koch eine Staffage von Cornelius zu betrachten. In vielen Figuren und reichen Gruppen wird Jakob's Rückkehr mit seiner Familie und seinen Heerden nach der Heimath dargestellt. Energische Bewegungen und eine bestimmte charakteristische Zeichnung zeigen in diesen Figürchen die reiche Phantasie des Künstlers und die Leichtigkeit, mit der er componirt; die Art der Darstellung aber und die Malweise erinnert an die altdeutschen Meister, doch ist sie nicht so trocken und peinlich, wie man es an anderen Anhängern des alterthümlichen Styles wohl findet: im Gegentheil, es herrscht Fülle und Anmuth in dieser Darstellung.

Auch Cornelius hatte sich, wie Carstens, selbstständig und nicht in regelmässigem akademischen Schulgange gebildet, obgleich er der Sohn eines Malers und Inspectors der Düsseldorfer Akademie war; aber diese Akademie, schon

von ihrer Gründung an wirkungslos, war damals ein verfallendes und verwahrlostes Institut, dem der Krieg und die Fremdherrschaft bald den Todesstoss gab.

So hatte denn das Talent des Knaben und Jünglings dort wenig Pflege, aber es fand auch keine Hindernisse und ward nicht beirrt; vom Vater früh schon mit dem Handwerk der Kunst vertraut gemacht, musste der bald verwaiste Jüngling sich von Anfang an nach allen Seiten hin praktisch bewähren und hat bereits in jungen Jahren Vieles und Mancherlei schaffen müssen und geschafft.

Seine Werke aus dieser seiner Jünglingszeit sind freilich ziemlich seltsam und nicht sehr erfreulich; man sieht an ihnen deutlich, wie sehr die Kunst zu jener Zeit in Deutschland verlassen und verfallen war.

Ich kenne zwei Gemälde aus seiner frühesten Zeit: „Die klugen und thörichten Jungfrauen“ und „Pallas lehrt die Weberei“ (von 1808 und 1809); beide sind entstanden noch vor den Werken, in welchen sich sein Genius eigentlich zuerst in seiner eigenthümlichen Weise entfaltet hat, vor den Zeichnungen zum Faust und zum Nibelungenliede. In der „Pallas“ herrschen noch Anklänge an die akademisch antikisirende Kunstweise vor; der Künstler will in antikem Sinne und mit antiken Formen bilden, aber diese Formen sind höchst mangelhaft gebildet, es fehlt noch überall an der rechten Sicherheit, und aus dem Bestreben nach dem Charakteristischen in den Formen, welches sich auch in diesem Bilde bereits zeigt, entsteht Härte, Trockenheit und Unschönheit; Kraft und Wille sind wohl schon da, aber die Kraft ist noch nicht geübt und der Wille noch nicht selbstbewusst geworden.

Aehnliches zeigt sich in den „klugen und thörichten Jungfrauen“, es herrscht jedoch in diesem Bilde eine grössere Freiheit und Sicherheit, als in dem vorigen. Wie in der „Pallas“ Anklänge an antike Muster vorherrschen, so hier solche an altdeutsche Kunst, und damit ist der Künstler seinem eigentlichen Wesen, wie es sich später entfaltet hat, bereits näher gerückt.

Ich halte das Bild für unvollendet, eine blosse Untermalung, wenn auch eine ausgeführte und sorgfältige. Die Farbe ist blass und wie für spätere Lasuren bestimmt, und die Zeichnung ist scharf und hart, die Modellirung flach, das Ganze jedoch sehr sorgfältig behandelt.

Wollten wir diese Bilder als solche mit denen der gleichzeitigen früher erwähnten Künstler vergleichen, so würden sie sehr zurückstehen müssen; denn in Bezug auf künstlerische Vollendung können sie sich mit jenen nicht messen, es sind jenen gegenüber Schülerwerke; aber — der Schüler verräth auch in den Schülerwerken schon eine Energie und eine Originalität, welche jenen Meistern nicht in dem Maasse gegeben sind. So wunderlich das Bild von den klugen und thörichten Jungfrauen erscheint, so erkennt man doch darin auf den ersten Blick einen ungewöhnlichen Künstler. Man mag über den seltsamen Ausdruck in diesen Figuren und Gesichtern lächeln, man mag jene Härte und allseitige Bestimmtheit der Contouren und Formen unerfreulich finden, man mag das Ganze für sehr geschmacklos erklären, aber man kann nicht umhin, die Kraft zu fühlen, welche sich in allem diesem kundgiebt. Es ist bereits die strenge und scharfe Charakteristik, die knappe Zweckmässigkeit der Composition darin, welche den Meister in seinen späteren Werken vor allen auszeichnet, das energische Wesen, das von innen und von der Seele aus die Formen bestimmt und bewegt.

Es sind Jugendarbeiten, der Künstler machte sie im Alter von zweiundzwanzig bis dreiundzwanzig Jahren, und sie tragen den Charakter von Jugendarbeiten. Kurz darauf schuf er die schon bereits erwähnten Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen und schlug damit den Ton an, welcher nachher aus allen seinen Werken mit gewaltiger Kraft und Majestät hervortönt.

Cornelius ist nicht nur durch sein ungewöhnliches schöpferisches Talent der Leiter und das Vorbild aller neueren deutschen Kunst geworden, sondern mehr noch

dadurch, dass er mit bestimmtem Willen und Bewusstsein seine Kunst auf nationalen Boden gestellt hat; er wagte es zuerst, ein deutscher Künstler sein zu wollen. Carstens war es seinem innersten Wesen nach gewesen, aber in seinem Selbstbewusstsein gehörte er mehr einer idealen, allgemein menschlichen Welt an; Cornelius fühlte sich als Deutschen und schuf als Deutscher, er verliess die Wege des antiken Ideals, verliess die akademischen Muster und Vorbilder, und knüpfte an die Kunstweise wieder an, welche die deutschen Künstler im sechszehnten Jahrhunderte verlassen hatten, um sich den Italienern und der Antike anzuschliessen.

So war der neue Weg gefunden, auf welchem fortan unsere Kunst so grossartige Fortschritte machen sollte.

Zwar schienen diese Anfänge rückwärts zu führen. Viele, welche diesen Weg betraten, malten und bildeten nur trockene Nachahmungen unvollkommener mittelalterlicher Werke, und die Nachbildungen wurden oft noch unerquicklicher als die Originale: Andere verloren sich in süsslich kindisch-fromme Spielereien. Auch in Cornelius' Nibelungen und in seinem Faust ist manches, was bizarr erscheint, gezwungen und absichtlich alterthümlich und sonderbar; aber alles dieses verschwindet vor dem gewaltigen Ausdruck innersten Seelenlebens und vor der Kraft der Charakteristik in der Form.

Aber auch diese Werke und die altdeutschen Bestrebungen waren nur Stufen, auf welchen der Künstler sich zu Grösserem erhob.

Aber neben der Rückkehr zu vaterländisch-nationaler Denk- und Kunstweise ist noch ein Anderes bei der Regeneration unserer Kunst von grösstem Einfluss gewesen nämlich die wiedererwachte christlich-kirchliche Frömmigkeit.

Die Romantiker wollten die ganze Welt umgestalten: Philosophie und Politik, Poesie und alle Künste sollten andere Zwecke verfolgen und zu diesen Zwecken auf anderem Wege gelangen, als bisher, und alle diese sollten in der

Religion vereint ihre höchste Ausblüthe finden; es ist ihnen nur gelungen, für eine Zeit lang eine beinahe allseitige Verwirrung und Verirrung auf allen diesen Gebieten hervorzubringen; nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst ist der Erfolg ihrer Bestrebungen wirklich fördernd und heilsam gewesen, wenn auch wahrscheinlich ein anderer, als der, welchen sie erstrebten.

Es ist uns heute beinahe unbegreiflich, wie es möglich war, mit Wissen und Willen aus jenem klaren Geisteslicht, welches Lessing, Schiller und Goethe überall hin verbreitet hatten, in eine dunkle, trübe Traumwelt zurückzukehren und, statt an lebensvoller Wirklichkeit und an den Meisterwerken der grossen Meister sich zu erleben, wie die Seelen der Abgeschiedenen in Aïdes' Reich schattenhaft mit Schatten zu verkehren; dennoch gefiel dieser Wechsel den weichen Gemüthern jener Zeit, und diese weichen Gemüther bildeten und bilden wohl noch die Mehrzahl in unserem Volke.

Welche Wirkung diese Bestrebungen auf unsere Poesie und Literatur geübt haben, brauche ich nicht weiter zu berühren; das Urtheil darüber ist längst gefällt. Was die bildende Kunst betrifft, so waren es die Ansichten Goethe's, der in jener Zeit wohl das richtigste und bewussteste Urtheil über dieselbe besass und aussprach, wenigstens in Deutschland, welchen die Romantiker, die Tieck, Schlegel, Novalis, anders lehrend entgegentraten.

Es ist nicht zu läugnen, dass die Goethe'schen Kunstansichten bei aller Klarheit eine gewisse Kälte haben und verbreiten; die gar zu hoch gesteigerten Ansprüche an die Reinheit der Form, die geforderte Steigerung zu idealer Menschlichkeit und ein rein objectives Verfahren mit dem Gegebenen lassen der Individualität des Künstlers zu wenig Spielraum in seinem Werke, und nur was der Künstler aus seiner Seele in sein Werk legt, spricht wieder zur Seele des Beschauers.

Die Romantiker machten die Kunst von den Banden und Regeln der ästhetischen Formbedingungen frei, sie

wiesen den grössten Werth im Kunstwerk dem individuellen Gefühle des Künstlers zu, sie glaubten sogar, aus diesem ganz allein schon schaffen zu können. Begeisterung, Inspiration sollte Alles thun.

Die jungen Künstler, welche wirklich Begeisterung im Herzen fühlten, liessen es sich nicht zweimal sagen; sie verwarfen alles bisher Geglaubte und Gelernte und fingen auf ihre eigene Weise an. Da die Romantiker nun aber auch allen Ursprung, sowie auch die Summe aller Poesie und Kunst nur in der Religion finden wollten und diese nur in der Kirche, so wandten sich die begeisterten Künstler vor Allem der Religion zu, sie wurden Christen und Katholiken, sie arbeiteten nicht nur zum Ruhme der Kunst, sondern mehr noch zur Ehre Gottes, und damit kam Wärme und Ernst in die Kunst, und das war vor allem nöthig, Overbeck fasste diese Richtung am wärmsten und energischsten auf und ward ihr Apostel.

Aber es musste bei aller Frömmigkeit doch eine Form gefunden werden, worin diese sich aussprechen konnte, denn das Kunstwerk ist nur zur Hälfte geistig; die Form nun suchte man in der Nachahmung der altdeutschen Kunst.

Die altdeutsche Kunst, sobald sie die unbeholfenen Anfänge und die römisch-byzantinischen Traditionen verlässt, folgt für die Form der individuellen Natur, ohne alle ideelle Bedenken. Ihr einziges Bestreben ist Charakteristik und Ausdruck. Auf dieselbe Weise suchten auch die Künstler, welche die neue Aera unserer Kunst begannen, eine ihrem Sinne entsprechende Form zu finden. — Auf diesem Wege begegneten sich Overbeck und Cornelius.

Dass dabei Anfangs ziemlich sonderbare Werke entstanden, ist erklärlich; frühe Werke von Overbeck, von Schnorr und Anderen sehen uns gar seltsam an und mehr noch so, als Cornelius' Nibelungen, in welchem die Nachahmung der Altdeutschen doch nicht ganz so streng und beschränkt erscheint.

Kunstfreunde und Kenner erhoben bei dem ersten

Auftreten der neuen Kunstrichtung ein Jammergeschrei über die Umkehr zur Geschmacklosigkeit und Barbarei, besonders aber entsetzten sich die Akademieen und ihre Professoren.

Wie einst Carstens mit der Kopenhagener Akademie zerfallen war und dann mit der Berliner, wie Cornelius mit der Düsseldorfer, deren Direktor, Langer, ihm als Zögling gerathen hatte, lieber Goldschmied zu werden oder sonst ein ehrliches Handwerk zu ergreifen, da er doch kein besonderes Talent zeige, so war Overbeck mit der Wiener Akademie zerfallen und wurde sogar mit mehreren anderen Gleichgesinnten als widerspenstiger Schüler fortgejagt.

Alle diese nun zogen nach Rom und vereinigten sich durch Freundschaft und gleiches Streben; es kamen noch Schadow und Veit dazu, und es bildete sich eine eigene Art von deutsch-römischer Kunstschule, von den Widerstrebenden und Widerwilligen als die Nazarener verschrieen, eine wirkliche Akademie in dem Sinne, wie die ältesten Akademieen sich gebildet hatten; ihre Wirkung ist durch Lehre und Beispiel ausserordentlich gross und weitreichend gewesen.

Jener römisch-deutschen Künstler-Colonie, die mit aller Gluth romantischer, frommer und patriotischer Begeisterung eine ganz neue Kunstrichtung eingeschlagen hatte, wurde das Glück, gleich anfangs mächtige Gönner und Schätzer zu finden; je mehr die akademische Welt sie angefeindet hatte, um so mehr befreundete sie ein Theil des deutschen Publicums, besonders einige geistreiche und einflussreiche Deutsche in Rom.

Was auch bei unseren romantischen Dichtern von grosser Bedeutung war und wurde, ihre innige und gesellschaftliche Verbindung mit Kreisen vornehmer poetisch gesinnter Personen, mit geistreichen, einflussreichen Männern und begeisterten Frauen wurde auch den deutschen romantischen Künstlern nützlich; die Dichter und Schriftsteller, welche ihre Phantasien verwirklicht zu sehen meinten,

priesen sie, die Gesellschaft, welche immer das Neueste liebt, fand sie höchst interessant, der mächtige Einfluss der die neue religiöse Richtung fördernden Partei kam dazu, der endliche, lang' ersehnte Friedenszustand und die dadurch erwachte enthusiastische Neigung zu Poesie und Kunst; genug, der romantischen Kunstschule wurde des Schicksals Gunst zu Theil; endlich einmal nach Jahrhunderten fand deutsche Kunst eine vaterländische Anerkennung und Förderung.

Der preussische Consul Bartholdy liess durch Cornelius, Overbeck, Koch, Veit und Schadow einen Saal seines Hauses al fresco malen, ein damals selbst in Rom unerhörtes Unternehmen, welches vollendet das grösste Aufsehen machte; ihm folgte der Marchese Massimo, und diesen Anfängen folgte später, durch sie hervorgerufen, die grossartigen Unternehmungen König Ludwig's I. von Bayern.

Cornelius schuf in der Villa Massimi Compositionen zu Dante's Paradies. Wenn man diese Zeichnungen mit den früheren des Künstlers vergleicht, mit denen zu den Nibelungen und zum Faust, so kann man einen ungemeinen Fortschritt nicht verkennen. Der Künstler hat sich von den Banden mittelalterlicher Beschränktheit bereits befreit und schafft, seiner selbstständigen Anschauung gemäss, mit Freiheit und unbeirrt; seine Zeichnung hat alle die scharfe Charakteristik behalten, aber bereits die grossartige Einfachheit und den gewaltigen Styl gewonnen, welche die späteren Werke des Künstlers so weit über alle Werke der Anderen hinaufstellt und schon zeigt sich in der Anordnung dieses Werkes, jener tiefe Gedankenreichthum und die philosophische Klarheit, womit er später die höchsten und tiefsten Ideenkreise beherrscht und zur bildlichen Erscheinung bringt.

Mit diesen Werken befinden wir uns auf dem Boden der Gegenwart, der deutschen Kunst unserer Tage.

Mit den Wandgemälden, welche Cornelius in König Ludwig's von Bayern Auftrag in der Glyptothek in München ausführte, beginnt die neue Epoche der deutschen Kunst,

und nicht nur in historischem Sinne, weil mit jenem Auftrage jenes grossartige Mäcenatenthum in Wirkung trat, welchem wir die Blüthe der neueren Kunst mit verdanken, nicht nur, weil sich an diese Werke die Rückkehr des Meisters nach Deutschland und die Gründung und Umgestaltung der Düsseldorfer und der Münchener Kunstschule anknüpfen, aus welchen fast alles irgendwie Bedeutende unserer heutigen Kunst hervorging, sondern mehr noch, weil in diesen Werken die geistige Richtung, welche unsere Kunst seitdem bestimmt, zuerst klar und selbstbewusst zur Erscheinung kam.

Die zu mittelalterlicher Anschauung und Formgebung zurückkehrende Romantik war hinfort überwunden, sie hatte den Dienst, welchen sie der deutschen Kunst leisten sollte, geleistet: sie hatte die akademisch-conventionelle Kunstweise abgethan, sie hatte die eklektisch-idealen Schönheitsprincipien überwunden, sie hatte, wie eine Krankheitskrise die schädlichen, hemmenden, lähmenden Stoffe ausscheidet und die Organe zu neuer Lebensthätigkeit herstellt, die Künstlerwelt von allen Hemmnissen, Lähmungen und Beschämungen falscher Theorieen befreit; damit war ihre Mission erfüllt. Fernerhin war das Künstlerauge frei auf das Charakteristische der Erscheinung gerichtet und der Künstlergeist auf die Bedeutung des Gegenständlichen seines Werkes, die Individualität war befreit und konnte nach eigener Inspiration aus eigenster Empfindung wirken.

Es war nöthig gewesen, die missverstandene Antike und selbst Goethe's „heiligen Homer" für eine Zeit lang zu vergessen, es war nöthig gewesen, selbst die Schönheit eine Zeit lang zu verachten und zu meiden, wie der Tannhäuser der Sage aus dem Venusberg in die Kirche zu flüchten, um die im erschlaffenden Schönheitsdienste gesunkenen Kräfte durch Busse und ascetisches Leben wieder zu erneuern.

Diesen Weg hatte die Kunst eingeschlagen, aber sie durfte nicht länger in der Kirche und der Klosterzelle ver-

weilen, wenn sie nicht in andere Weise, wie zuvor, wiederum in Lähmung und Beschränkung verfallen sollte.

Zwischen der Entstehungszeit der zwei Gemälde von Cornelius, der „Pallas“ und den „klugen und thörichten Jungfrauen“, und dem Beginn der Arbeit für die Glyptothek liegen etwa zehn Jahre; in dieser Zeit war der strebende und versuchende Künstler zum könnenden und wissenden Meister geworden, er hatte die Mangelhaftigkeit der ersterwähnten Kunstformen erkannt und sich selbsteigene Formen geschaffen.

Was Cornelius zum Meister und Führer der meisten Gleichzeitigen und Späteren gemacht hat, ist nicht sowohl sein überwiegendes Kunsttalent, als vielmehr sein überwiegendes Kunstverständniss, sein poetisch-philosophischer Geist; schon Niebuhr, als er den noch wenig bekannten Künstler, welcher damals die Arbeiten zur Glyptothek begann, dem preussischen Minister zum Leiter der Düsseldorfer Akademie empfahl, verglich ihn mit Goethe, und der Vergleich ist vielfach zutreffend.

Das auch ist eine der grössten und wirksamsten Eigenschaften von Cornelius, gleich wie bei dem eben genannten Dichter, dass er nicht nur aus poetischem Gefühl schafft, sondern dass zu diesem Gefühl ein scharfer Verstand sich gesellt, die Begeisterung beherrscht nicht ihn, er beherrscht die Begeisterung.

Und kaum aus der mittelalterlichen Romantik hervorgetreten, waren es doch die Griechen, an denen die neuen Kräfte sich bewähren sollten, wieder war es der heilige Homer, woran die neue deutsche Kunst sich erhob, nur in ganz anderer Weise als in der vorromantischen Zeit.

Aus der gewöhnlichen Darstellungsweise, welche sich genügen lässt, den in der Phantasie erfassten Gegenstand sichtbar in Formen und Farben vor Augen zu bringen, trat der Künstler heraus, er bildete dem Homer nicht nach, er dichtete ihn auf’s Neue, er gab in ganz neuen Verbindungen die Grundgedanken des alten Dichters, er schuf in

seinen Bildercyklen eine ganz selbstständige philosophisch-symbolische Darstellung jener Mythen und Poesieen, welche den griechischen Dichter begeistert hatten.

Rafael und Michel Angelo haben in ähnlicher Weise christliche Theologie und heidnische Mythe behandelt, aber kein Künstler hat bisher wie Cornelius mit solcher Schärfe, mit solcher Tiefe, mit solcher innersten Consequenz und zugleich mit solcher Verläugnung alles Aeusserlichen, Ueberflüssigen und Störenden, kurz, mit so wirklich philosophischem Geiste und Verständniss, so gewaltig umfassende Ideenkreise zur Anschauung gebracht.

Die malerische Erscheinung scheint ganz als Nebensache behandelt, und das ist von Seiten neuerer Kritiker und Künstler der materialistischen Richtung dem Meister oft vorgeworfen; selbst das Thatsächliche, die Handlung scheint zurückgesetzt zu sein, Einheit des Ortes und der Zeit, welche doch sonst als erste Bedingung bildlicher Darstellung gilt, ist ebenfalls übersehen, kurz, es scheint als habe der Künstler allem widersprochen, was bis dahin für richtig und nöthig galt.

Die Romantiker hatten behauptet, dass dem Dichter und Künstler die äussere Erscheinung nur ein Symbol sein solle, für die Idee, welche sie hervorrief, eine Lehre, die freilich geeignet schien, den dichtenden Geist von den Banden des Materiellen zu befreien, aber auch zu gänzlicher Formlosigkeit und zur abstrusesten Dunkelheit und Unverständlichkeit führen konnte und führte, wovon ihre Werke genug Beispiele liefern. Cornelius nahm von dieser Lehre nur so viel an, als nöthig war, um die einzelnen Theile seiner Darstellung zum Ganzen verbinden zu können, denn auf dem Wege realistischer Darstellung hätte er nur eine Reihe von Bildern hinstellen können, deren innerer Zusammenhang allenfalls nur durch den kundigen Beschauer aus der Erinnerung hineingebracht werden konnte, da der Maler nicht wie der Dichter erzählen kann, welcher über Zeit und Raum gebietet, und in einer Folge eines aus dem anderen entwickeln kann.

So verfuhr der Künstler nicht episch erzählend, sondern symbolisch andeutend, er entrückte Handlungen und Personen der materiellen Wirklichkeit und gewann dadurch die Freiheit, das Wesentlichste derselben, das Charakteristische ganz unbeirrt und ungehindert zur Erscheinung zu bringen.

In dieser Charakteristik nun liegt eigentlich das, was unseren Meister vor allen Anderen auszeichnet, welches seinen Werken diese ungemeine Gewalt verleiht, welche sie auf den Beschauer ausüben; hier ist gar nichts blose Form, Nichts ist leer oder bloss äusserlich, Nichts ist überflüssig, Alles drängt zu einem Ziel, und jede Form spricht Gedanken aus. Jede einzelne Episode hätte sich, ohne dieses knappe Anschliessen an das Wesentliche, reich und weitläufig ausbilden lassen, ja in den grösseren Bildern ist Stoff und Motiv genug, um aus jedem eine ganze Anzahl von Bildern im gewöhnlichen Sinne zu machen. Ebenso ist es mit der Form der einzelnen Figuren, mit der Zeichnung.

Unbekümmert um alle Schönheits-Theorieen, weder der Antike folgend, noch dem Modell, geht der Künstler zuerst von Charakter und Ausdruck aus, und die Form muss diesen aussprechen, selbst auf Gefahr hin, unschön und beinahe unrichtig zu werden. Die Bewegungen sind, wo es nöthig erscheint, ungeheuer, gewaltsam, übernatürlich; Physiognomieen sind dargestellt ohne Rücksicht auf Anmuth oder Gefälligkeit, so wie die Leidenschaft sie bewegt, und wie gewaltig sind diese Leidenschaften! Es gilt alles der innersten poetischen Wahrheit, und diese ist um so vollkommener erreicht, als die äussere materielle Wahrheit zurückgesetzt erscheint. Alles ist Seele und deshalb spricht es zur Seele, freilich muss des Beschauers Seele empfänglich sein, um die gewaltigen Gedanken der Künstlerseele auffassen zu können.

Man hat es Cornelius oft zum Vorwurf gemacht, dass sein Bildercyklus aus der griechischen Mythe nicht griechische, sondern nordische Formen zeige, und in gewisser

Weise mag das begründet sein. Wir sind besonders durch die späteren antiken Dichter und durch die bekanntesten antiken Kunstwerke gewohnt, das Antike uns in einer gewissen glatten und feinen Eleganz der äusseren Form zu denken; aber sind denn die homerischen Helden wirklich so hübsche und civilisirte Leute? Es scheint mir fast, als ob der Unterschied zwischen den Kämpfern vor Troja und den Helden des Nibelungenliedes gar nicht so gar gross wäre. Ist nicht die Fahrt um Helena etwas verwandt mit der Fahrt um Gudrun? Das Costume freilich ist anders, und unter dem blauen Himmel Joniens entstehen Gestalten und Farben anders, als in den Nebeln des nordischen Meeres; die urmenschliche Reckenhaftigkeit, die Wildheit ist beider Orten dieselbe.

Diese Reckenhaftigkeit, diese Kampfesgewalt, der finstere Muth, der prometheische Trotz gegen das unerbittliche Schicksal und die grause Schicksalsgewalt selbst, die wie mit Lust vernichtet, das sind die Elemente der Cornelius'schen Dichtungen, das ist der nordische Charakter seiner Kunst. Das Liebliche in der griechischen Sage, welches zwischen dem Grässlichen hindurch lebt, sehen wir weniger. Dennoch aber fehlt es nicht ganz an den Bildern, Eros spielt überall, aber Tod und Gräuel folgen seinem Spiele.

Die Entführung der Helena durch Paris, ein Bild aus dem trojanischen Cyklus, ist eine der reizendsten Compositionen des Meisters. Im Schiffe sitzt Helena, von Paris umschlungen und verschämt niederblickend, Seeungeheuer ziehen das Schiff, erotische Genien rudern und spielen die Leier, das Steuer führt Eros, an seiner Fackel aber entzünden die nachschwebenden Erinnyen die Fackeln der Rache. So spielt schon in das Bild der siegenden süssen Liebe das Schreckliche, was die Zukunft bringen wird, drohend hinein.

Eine grosse Härte der Zeichnung musste schon durch das ausschliessliche Streben nach Charakteristik entstehen;

wo jeder Zug, jede Linie ihre Bedeutung hat, ist Schärfe und Härte kaum zu vermeiden.

Ein anderer Tadel könnte mehr gerechtfertigt sein, der, dass der Meister in einzelnen Bildern gar zu knapp verfahren ist und gar zu viel in ein Bild gebracht hat. Es ist dies vornehmlich in dem Bilde vom Zorn des Achilleus der Fall. Raum und Zeit sind darin gänzlich vergessen, Handlungen, welche aus einander folgen, sind neben einander in ein Bild gebracht; Kalchas verkündet den Heerführern, das Apollo die Pest in das Lager gesandt, weil sie seinem Priester die Tochter geraubt haben, Apollo sendet die verderblichen Pfeile in's Heer der Griechen, Chryses fleht zu Agamemnon um Rückgabe der Tochter, schon auch ist die Tochter im Begriff, heimzukehren, Briseis soll eben dem Achill genommen werden und schon zieht Achilleus im Zorn darüber das Schwert gegen Agamemnon und Minerva hält ihren Schützling zurück von der That des Zornes. Diese Anhäufung von Episoden schadet der Klarheit und macht das Bild schwer verständlich; das ist nun freilich eine Folge des symbolischen Verfahrens. Manchmal auch hat der Künstler sich gar zu sehr beschränkt und die Begebenheiten zu Gunsten oder vielmehr aus Ungunst des Raumes in's Enge gezogen und gedrängt. Dies ist besonders in den acht Bildern der Fall, welche die einzelnen Helden charakterisiren; wir können ein Gefühl des Gezwungenseins nicht ganz abweisen, und denken, dass vielleicht manche Situation glücklicher sich dargestellt hätte, wenn nur mehr Platz da gewesen wäre.

In dem Bilde von der Zerstörung Troja's ist es die ganze Grässlichkeit des tragischen Ausganges eines unseligen Geschlechtes, was schonungslos vor Augen tritt. Priamus liegt erschlagen, Hekuba sitzt in stummer Verzweiflung unter ihren Töchtern, von denen die Eine vergebens sich an die Mutter klammert, da Menelaos sie ergreift. Helena drückt ihr Gesicht gegen eine Säule, um den Gräuel, den sie veranlasste, nicht zu sehen, die weis-

sagende Kassandra ruft Flüche herab auf das Haus der Atreiden, der wilde Neoptolem entreisst den Sohn des Hektor den Händen seiner in Ohnmacht hingesunkenen Mutter und schleudert ihn hinab über die Mauer; die siegreichen Helden loosen um die Beute, und Aeneas flieht mit Anchises und Ascan aus der brennenden Stadt. Hier ist der Meister durchaus in dem ihm am meisten zusagenden Elemente; die schonungslose Heldengewalt tritt als das Werkzeug des Schicksals auf, mit einer Art von finster trauriger Genugthuung das nothwendige, schreckliche Werk verrichtend.

In gleicher Weise erscheint diese Gewalt der vernichtenden Schicksalsmächte auch in seinen Bildern, die dem Gebiet des Christenthums angehören.

Das jüngste Gericht ist durch den Stich bekannt, und ich glaube, Jeder wird gestehen, dass die Gewaltsamkeit der höllischen Gruppen darin der Theil sind, worin sich des Meisters besondere Kraft am deutlichsten zeigt, so herrlich auch die himmlischen Gestalten empfunden und gebildet sind. Der Engel mit dem Buche des Lebens und Todes, sitzt er nicht da wie ein Bild des unerbittlichen Fatums, medusenhaft, und der Vollstrecker der ewigen Entscheidung, der Engel Michael mit Schwert und Schild, wie ein Vollstrecker ewiger Beschlüsse steht er da, den nichts anfechten kann und der weder Zagen noch Mitleid kennt. Es ist Alles Eins, ob ihr prometheisch trotzet oder ob ihr um Gnade fleht, es wird euch geschehen, wie es soll.

Dem inneren Sinne nach könnte dieses Bild eben sowohl ein Stück nordischer Mythe sein, eine Sage aus der Edda von der Götter Untergang und letztem Kampf.

Entschiedener noch erscheint diese Weise in dem allbewunderten Carton, wo die vier Reiter der apokalyptischen Vision über die Erde hinfahren und die Menschheit vertilgen.

Wie schlägt der Krieg wüthend drein, wie grimmlustig schiesst die Pest ihre Pfeile, wie schreit der Hunger, wie schadenfroh grinst der Tod mit der Sense! Und die

niedergeschmetterten Menschen, welche Verzweiflung, welch' unnützes Ringen und Abwehren! Niedergeritten, zu Boden getreten — es ist so bestimmt, ihr müsst zu Grunde gehen!

Was aber versöhnt uns denn mit diesen entsetzlichen Darstellungen, mit diesen Bildern trostlosesten Untergangs? Warum sind diese apokalyptischen Reiter vielleicht das Bild, welches vor allen Eindruck macht und zurücklässt, das wie ein schweres Gewicht in die Waage fällt und Hunderte aufwiegt?

Es ist das Tragische; das Schicksal erhebt den Menschen, wenn es ihn zermalmt, sagt Schiller, in seinem Untergange selbst fühlt er seine Würde; von solchen Gewalten besiegt zu werden, stellt ihn über sich selbst hinaus.

Und dann ist es die Darstellungsweise. Ganz absehend von der zufälligen Erscheinung, gänzlich ohne die Absicht, irgend welche Täuschung hervorzubringen, ist die ganze Kraft des Künstlers allein auf die Bedeutung des Darzustellenden gerichtet, ja, selbst von dem Seelischen und Leidenschaftlichen nimmt er nur das Wesentliche, das Bezeichnende. Ein feiner Sinn für Ebenmaass, für Harmonie der Formen bewahrt ihn vor Unklarheit, und ein vollkommenes Verständniss der natürlichen Formen schützt ihn vor Leere und Trockenheit, und zu allem dem spricht eine grosse ernste Mannes- und Dichterseele aus jedem Bilde; das Unbeschreibliche, der Genius und der Charakter des Künstlers, von dem man nie sagen kann: hier oder da steckt er in dem Bild oder Dichterwerke, ist es, was uns erhebt und hinreisst.

Seltsam und nach meinem Gefühl unerquicklich ist die Erwartung des jüngsten Gerichtes.

Hier hat der Meister eine unlösbare Aufgabe gehabt; es ist ein Votivbild, und es ist dadurch eine Mischung von Dingen hineingekommen, die auch der grösste Geist nicht zusammen und in Einklang bringen kann. Die Erwartung des jüngsten Gerichtes ist kein malbarer Gegenstand, es ist

eine Situation von ungemessener Dauer ohne Inhalt und Handlung und ohne irgend welchen bestimmten Anknüpfungs-Punkt für bildliche Darstellung.

Und noch dazu ist es ein hochceremonieller Act der Frömmigkeit, der wohl sehr gut gemeint sein mag, aber der das Gefühl nicht ergreifen kann. Von der Idee eines letzten Gerichtes über alle Menschen, welches in einem Rechtsspruch alle Zeit und Zeiten aburtheilen wird', wie schwindet da die Bedeutung irdischer Herrscherwürde und Hoheit! Der Meister hat, es ist ersichtlich, in diesem Bilde seine Kraft nicht zusammenfassen können; wir können Einzelnes darin bewundern, das Ganze muss aber entschieden als ein verfehltes Bestreben erklärt werden.

Die milde Seite des Christenthums, die menschenliebende, weltbeglückende ist überhaupt nicht das Gebiet, wo des Meisters Phantasie und Kunst ihre Triumphe feiert. Die strafende Gerechtigkeit des zornigen Gottes, todesmuthiges Leiden und krampfhafte Verzweiflung versteht er darzustellen, wie Keiner; er ist durchaus ein tragischer Dichter. In seiner „Kreuzigung“ ist nur der Schmerz und das Leiden verherrlicht, und selbst seine seligen Heiligen blicken finster wie Achill in der Unterwelt; ein Dies irae hören wir von allen Seiten, kein Hallelujah. Auch in den Bildern aus den griechischen Göttermythen ruht der Nachdruck immer auf den finsteren Gestalten; Pluto's und Proserpinen's Reich ist das Bild, welches unwillkürlich am meisten anzieht.

Das einzige Bild vielleicht unter seinen grossen Werken, welches eine Ausnahme macht, ist die Darstellung Gottvaters als Weltenschöpfers in der Ludwigskirche in München, welches ohne diese finstere Schrecklichkeit und mit erhabenster Gewalt die höchste Majestät unübertrefflich darstellt.

Und dennoch ist die Energie der Handlung und des Ausdrucks nicht geringer, ja, die Majestät und Grossartigkeit, die gemessene Würde ist, dem Gegenstand angemessen, noch grösser, als in jenen Bildern, wo bei aller

idealen Steigerung dennoch menschliche Leidenschaft zu Allem Grund und Ursache giebt.

Eine gewisse Gewaltsamkeit ist indessen auch hier selbst den ruhigsten Figuren eigen; ganz im Gegensatz zu den Darstellungen Overbeck's und seiner Schüler und Nachfolger, welche das Christliche von der Seite der Milde, Liebe oder der ascetischen Strenge und Entsagung auffassen, fasst Cornelius auch die christlich-religiösen Gestalten und Begebenheiten in einer pathetisch-tragischen Weise auf; sein Christus der Weltrichter ist streng und scharf, wie der unerbittliche Fatum, der Erzengel Michael als ausübende Macht auf der Erde ist eine mitleidlose Gestalt und selbst der Engel, welcher eine der Erstandenen vor dem sie ergreifenden Satan schützt, ist bei dieser Handlung ohne alle weichere Regung. Die Apostel sitzen in Ehrfurcht gebietendem Ernste da, unnahbar, fast abstossend in ihrer erhabenen Würde, es fehlt jede im gewöhnlichen Sinne menschliche Rührung. Wo der Meister selbst das zartere Gefühl persönlicher Liebe und Zärtlichkeit spielen lässt, äussert sich dies dennoch in einer streng gemessenen Weise, und es ist fast, als ob ein gewisses schmerzliches Gefühl mit hinein spielte, ein Gefühl, wie es uns wohl in den Gestalten der alten griechischen Tragödien anklingt. Wie bei jenen Tragikern wird in Cornelius' Werken der Mensch über sich selbst erhoben, aber nur, indem ihn das grosse, gewaltige Schicksal zermalmt; in den antik-mythischen Darstellungen ist es vornehmlich der gigantische Heldentrotz, welcher die Figuren des Künstler-Dichters so hoch über sich selbst erhebt; in den christlichen Darstellungen tritt zwar dieser Heldentrotz nicht hervor, weil dem Sinne nach unmöglich und nicht am Platz, aber es ist etwas ihm Aehnliches, eine verzweifelte Ruhe des Duldens gegenüber von unüberwindlichen Gestalten. Cornelius ist durchaus ein tragischer Maler.

Es ist dieser Charakter seiner Kunst, welcher das sehr gewöhnliche Urtheil hervorgerufen hat, dass ihm das Schreck-

liche und Gewaltsame besser gelänge, als das Liebliche, Erfreuliche; sicher ist, dass wir das Liebliche, Anmuthige, ja, im gewöhnlichen Sinne Schöne in Cornelius' Bildern selten finden, aber die meisten Gegenstände, welche der Meister behandelt hat, sind solche, bei welchen alles dieses verschwindet und untergeht: wo eine Welt am Ende der Tage vergeht und die Menschheit stirbt und wieder ersteht, um zitternd ihr letztes Loos bestimmen zu hören, da verschwindet wohl alles, was uns sonst im irdischen Dasein anmuthet und erfreut; und selbst der Eingang in die himmlische Seligkeit stimmt ernster und giebt einen ernsteren Ausdruck und ernstere Formen, als die Seligkeiten irdischen Lebens. Das ist's, was den Meister so hoch stellt, dass er immer für den Gegenstand, den er darstellt, die im höchsten Sinne charakteristische Form findet und sich niemals durch Rücksicht auf formelle Schönheiten von seinen festen Wegen abbringen lässt.

Wie in dem jüngsten Gericht die Formen der Darstellung vollkommen und weniger schroff und hart sind, als in den Bildern zur Glyptothek, so werden sie noch vollkommener in den spätesten Werken, den Bildern für die Friedhofshalle; der Inhalt dieser Bilder jedoch ist meistentheils nicht recht zugänglich, noch erfreulich. Mit erstaunlichem Geiste und, ich möchte sagen, mit einem gewissen Scharfsinn, hat der alte Meister einen Cyklus von Bildern zusammengestellt, in welchen, anknüpfend an die Offenbarung Johannis, die christlichen Religionslehren in mystisch-symbolischer Weise zum bildlichen Ausdruck gelangen. Ein Hauptbild aus dem Cyklus ist: „Das Herabsteigen des neuen Jerusalem."

Ich kann mich mit diesem Werke trotz aller Schönheit der Zeichnung und trotz aller Gewalt der formellen Darstellung nicht befreunden, ja, ich gestehe, dass ich es nicht verstehe. Schon der Dichter-Prophet bringt in der Stelle, welcher der Maler folgt, wie das bei ihm gewöhnlich ist, eine Häufung von Bildern auf Bilder, von Sym-

bolen auf Symbole, dass eine eigentliche Anschauung der geschilderten Begebenheit selbst in der Phantasie unmöglich wird. Das Bild der geschmückten Braut, welches er für die neue Stadt Gottes, das neue Jerusalem wählt, verlässt er sogleich wieder, um die Stadt als Stadt zu schildern, und kehrt nochmals wieder zum ersten Bilde zurück, um es wieder zu verlassen, und das Stadtbild bis in's Einzelnste auszumalen. Cornelius hat das Bild der Braut festgehalten, welche, mit einer Mauerkrone geschmückt (die Stadt Gottes), von Engeln herabgetragen wird. Eine Gruppe harrender, müder Menschen wird angerufen zur Theilnahme, und auf fernem Meere fahren zwei Schiffe daher mit einem gekrönten Paare.

Sollte hier wirklich mehr sein, als eine bildliche Paraphrase unverstandener, unverständlicher, mysteriöser Phrasen des Propheten? Ich zweifle. Wenn der Künstler sich wirklich etwas Denkbares gedacht hat, so hat er es wenigstens nicht so ausgesprochen, dass wir es ihm nachdenken können.

Der Sturz des Satans, aus demselben Cyklus, ist vornehmlich erfreulich wegen der schönen, klaren, energischen Formen der Gestalten; ein ähnlicher Adel der Formen macht ein Bild aus den Werken der Barmherzigkeit, ebenfalls ein Theil des Cyklus, erfreulich, welches jedoch sonst wenig Interesse bietet; der Gegenstand: „Die Hungrigen und Durstigen speisen und tränken“, scheint mir übermässig ausgesponnen und wohl des zu füllenden Raumes halber mit einem Ueberfluss von Einzelheiten und Episoden dargestellt, für welche der Stoff an sich, Essen und Trinken, denn doch etwas zu unbedeutend ist.

Es ist über die Hauptwerke von Cornelius viel gesagt und geschrieben worden, und auch ich habe mich dem nicht entziehen können und mögen. Viele haben seine Werke gesehen, ich fürchte aber, dass trotz alledem der Meister bei seinen Zeitgenossen und deren nächsten Nachkommen nicht populär werden wird. Viele werden seinen Namen nennen, Wenigere seine Werke kennen, die We-

nigsten sie verstehen und geniessen. Es ist wirklich staunenswerth, wie sich mit diesem Meister die deutsche Kunst auf einmal und fast ohne Zwischenstufe von gänzlicher Nichtigkeit zu einer Höhe emporschwingt, auf welcher sie nie vorher stand, ja, welche kaum von der Kunst anderer Völker und Zeiten überstiegen wurde. Stände der Meister ganz allein da, so müsste man ihn als eine Wundererscheinung des Genie's bezeichnen, aber er hat Genossen, er hat Nachfolger gehabt, Overbeck, Veit und Hess, Schwanthaler, Schnorr und Kaulbach, er ist nur der Erste einer ganzen Reihe von kunstmächtigen und sehr verschiedenen Geistern.

Wie wenn durch eine gewaltige Erschütterung am Gipfel eines Berges eine Quelle in vielen Strahlen hervorspringt und nach allen Seiten herunter strömt und rieselt, so erscheint mit einem Schlage die neue deutsche Kunst. Fast gleichzeitig und scheinbar ohne Vorgänger treten verschiedene Meister auf und verbreiten Anregung und Beispiel, und, um bei dem Bilde zu bleiben, es blüht alsbald das vorher so dürre Land im vielgestaltigsten Bilderschmuck.

Es ist wohl hauptsächlich die durchaus neue Tendenz, welche diese Künstler in die Kunst gebracht haben, wodurch dieser sonst so unbegreifliche Umschwung hervorgebracht worden ist. Die Kunst ihrer Vorgänger war eine formelle, und hielt sich an die Erscheinungen, die ihre wandte sich der Ursache der Erscheinungen zu; die frühere Kunst bildete das Geschaffene nach, diese schuf selbst, jene legte Ideen in Gestalten, diese schuf Gestalten für Ideen. Die Männer, deren ich hier erwähne, sind Maler und Bildner, es sind malende und bildende Dichter.

Aehnliches ist freilich auch wohl früher dagewesen, denn nichts ist einzig in der Weltgeschichte, man braucht nur an Michel Angelo zu erinnern, und an manche Maler der allerschlimmsten Ausgänge seiner Jahrhunderte lang dauernden Schule, die Allegoristen, und wenn die letztgenannten in den Unsinn hinein gerathen sind, so ist es

eben, dass sie in ihrer Weise den Gipfel überstiegen und rückseits wieder hinunterfielen.

Man denke nur an die hellenisirenden Maler und Bildhauer vor Cornelius und sehe dann die Götter- und Heldensäle in der Pinakothek zu München. Wer hat denn dem Maler die tiefsten Geheimnisse der griechischen Mythen und Sagen geoffenbart? Haben ihn es die Philologen gelehrt, oder hat er den Philologen das Verständniss eröffnet? Ich glaube das Letztere. Haben sich doch die Alterthumsforscher und die Dichter bemüht; was hat sich nicht Goethe für Mühe gegeben, nach des Pausanias und anderen Winken die griechischen Sagenbilder wieder herzustellen, und die Künstler seiner Bekanntschaft angetrieben, sie zu malen, wie die Alten sie gemalt hatten! Alles umsonst, aber es kommt der richtige Mann und schafft sie nicht nach, sondern dichtet sie auf's Neue, und sie stehen da. Aus diesem durchaus deutschen Künstler und seiner urnordischen Kunstweise erstehen die Bilder wieder, die im südlichen Vaterlande der Kunst untergegangen waren.

War nun einmal durch Cornelius und seine Genossen die Umwandlung der Kunstweise angebahnt, und herrschte fortan der Inhalt und der Gedanke in dem Kunstwerke über die Form, so konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass sich diese Richtung energisch und consequent ausbildete. Sinnend und denkend, ja, grübelnd schufen die Künstler, und die vernachlässigten Formbedingungen rächten sich. Cyklische Darstellungen wurden nöthig, ganze Bilderreihen, um den poetischen oder philosophischen Gegenstand zu fassen und wiederzugeben, und es wurde endlich gemalt, was gar nicht gemalt werden, ja, was kaum gedacht werden konnte. Gedankenreihen, die an keinen bestimmten Moment gebunden waren, sollten in sichtbaren Gestalten erscheinen, die ersten Bedingungen bildlicher Darstellung, Einheit des Ortes und der Zeit, hörten auf, zu existiren, der gewaltige Wille des Künstlers und die poetische Intention sollte Alles gut machen. Zuletzt, so hiess es ja bei den Poeten und

Aesthetikern, welche den Ton angegeben hatten, war alle Form doch nur Symbol, und damit war jede Freiheit gegeben. Man verfiel auf die Form der sogenannten Friese und auf die Arabeske, in welcher das Andeuten mit Symbolen ja so leicht war, und endlich ward aus diesen ein blosses Spiel mit mehr oder minder anmuthigen grillenhaften Formen und Linien.

Das wäre der schliessliche Ausgang der grossartigsten Kunstrichtung gewesen, einer Kunstrichtung, die, nur auf grosse geistige Kraft gegründet, von den Fesseln der Formbedingungen zu befreien schien, die aber, wo die grosse geistige Kraft und das verständige Maass fehlten, keinen Ersatz dafür geben konnte; da kam der viel verschrieene Realismus zu Hülfe und zog die in den Wolkenhöhen des Idealismus bodenlos gewordene Kunst wieder auf die Erde herab.

Zweites Kapitel.

Die Nachfolger von Cornelius: Schinkel, Schwanthaler, W. von Kaulbach, M. von Schwind, Eugen Neureuther und Bonaventura Genelli.

Ich sagte schon, dass Cornelius als Vorbild für einen grossen Theil der gleichzeitigen und folgenden Künstler bestimmend gewesen ist, vornehmlich aber für die ältere münchener Schule, welche eigentlich durch seine dortige Thätigkeit ganz neu entstand; die Düsseldorfer Schule, welcher er nur ganz kurze Zeit vorstand, folgte bald anderen Mustern.

Nachdem die Kunst einmal, sich von der formellen Richtung abwendend, den geistigen Inhalt vor Allem als Zweck ihrer Darstellungen in's Auge gefasst, konnte es nicht fehlen, dass der ganze Umfang der Ideen, welche den Menschengeist beschäftigen, allmählich zu künstlerischer Darstellung herangezogen wurde: es entstand eine geistreiche, eine dichtende und philosophirende Kunst.

Die Maler und Bildner waren Dichter und kümmerten sich oft nicht darum, ob ihre Dichtung auch mit den Mitteln ihrer Kunst wirklich zur Erscheinung gelangen könnte; sie vergassen oft zu sehr über den Inhalt die Form und ihre Bedingungen und die natürlichen Grenzen der Kunstgebiete.

Zwar war etwas Aehnliches auch schon in früheren Kunst-Epochen dagewesen; was hatten nicht die späteren Italiener, was hatte nicht Rubens und seine Schule bereits darzustellen versucht! Indessen ist die neue deutsche Kunst in dieser Richtung viel weiter gegangen. Selbst bei den allerabstractesten Gegenständen waren Jene immer noch formell geblieben; allgemein angenommene Allegorieen waren durch die fortwährende Wiederholung beinahe zu bestimmten Gestalten und jedenfalls zu allverständlichen Typen geworden, etwa wie die spätrömischen Göttergestalten, die grossentheils auch nur verkörperte Begriffe waren, und selten wich man von dem einmal Gültigen ab. Typische Gestalten aber haben für die Kunst fast denselben Werth wie die realen Gestalten der wirklichen Welt.

Die neudeutsche Schule verwarf die Allegorie und die altherkömmlichen Typen. Neue Gedanken sollten auch neue Formen finden, der dichtende Künstler sollte seine Ideen auf selbstständige Weise zur Anschauung bringen.

Wie die neue Kunstrichtung hauptsächlich durch Dichter und Literaten angebahnt und zur Geltung gebracht war, so verfolgte sie consequent dichterisch-literarische Bestrebungen. Wortgedichte in bildliche Gedichte umzuschaffen, philosophische Ideen sichtbar zu verkörpern, selbst lehrhaft und moralisch zu wirken, war abwechselnd ihre Aufgabe. Statt der einmal verworfenen Allegorie musste man seine Zuflucht zur Symbolik nehmen, man schuf nicht mehr Gestalten für Begriffe, aber man legte Gestalten Begriffe unter, und nicht das Bild war mehr die Absicht der Darstellung, sondern die Bedeutung des Bildes; da es aber Jedem freistand, sich zu seinen Ideen die Gestalten beliebig zu wählen und sie beliebig zusammen zu stellen, so war eine allgemeine Verständlichkeit der Darstellung selten möglich, und eine spätere Zeit wird Mühe haben, viele von den Kunstwerken aus den ersten fünfzig Jahren dieses Jahrhunderts zu verstehen, gerade wie wir oft Mühe haben, den Sinn mancher allegorischen Darstellungen der soge-

nannten Zopfzeit zu verstehen, deren Typen uns nicht mehr geläufig sind.

Von solchen Bestrebungen, ideale Anschauungen, philosophische, poetische Phantasieen malerisch zu gestalten, gebe ich hier einige Beispiele:

Vor Allem habe ich hier Schinkel's Entwürfe zu den Fresken in der Vorhalle des Museums in Berlin zu nennen, die zu den bedeutendsten Erscheinungen in der modernen deutschen Kunst gehören. Wer diese wunderbaren und wunderlichen Bilder nur aus der Ausführung unter dem Porticus des Berliner Museums kennt, wird sie leicht unterschätzen, denn die Ausführung derselben ist nicht wohl gerathen; auch hat der engere Raum, worin die Compositionen zusammengedrückt werden mussten, ihrer schon ohnehin nicht grossen Klarheit und Verständlichkeit Abbruch gethan; die Schinkel'schen Originale, sehr ausgeführte Aquarellbilder, machen einen weit angenehmeren Eindruck als die Fresken.

Was sie darstellen, lässt sich mit wenigen Worten nicht sagen, ein Gesammttitel ist nicht zu finden, und, ganz charakteristisch für die Kunstrichtung, der sie angehören, ohne Commentar sind sie nicht wohl zu verstehen.

In dem einen Theile der Composition ist das Entstehen des Lichtes aus der Nacht und mit diesem alles Schönen und Guten der Grundgedanke.

Antike Mythen und mythologische Figuren sind mit Freiheit und Selbstständigkeit zum Ausdruck dieses phantastisch-philosophischen Traumes gebraucht. Der Ideengang erinnert an die poetischen Mythen von der Entstehung der Götter und der Welt bei den Alten; es ist aber dennoch ein ganz selbstständiges Gedicht des Künstlers, welches hier in malerischer Darstellung erscheint.

Ohne eigentlichen Zusammenhang sind Gruppen und Figuren neben und über einander geordnet, jede hat ihre Bedeutung, der Beschauer aber soll durch die Reihenfolge der in ihm angeregten Gedanken den Sinn des Bildes

verstehen. Von links nach rechts erscheint erst Uranos, der älteste der Götter, eine Nachtgestalt im Kreise der Gestirne schwebend, dann Saturn und die älteren Göttergestalten im mächtigen Reich, Selene, die Mondgöttin, zieht auf ihrem Wagen dahin, begleitet von Gestalten, welche auf die Jagd Bezug haben. Unten umhüllt die Nacht mit ihrem weiten Mantel Schlummernde, Erwachende, Liebende, Kindergestalten, auf Entstehen und Werden hindeutend. Jupiter erscheint mit dem Blitz, an welchem Prometheus seine Fackel entzündet, um den Menschen das Feuer zu bringen, die Dioskuren, die Bringer des Tages, reiten daher, Genien schütten Regen und Thau herab und befruchten die Erde, andere deuten auf Anfänge der Wissenschaft und Erkenntniss und werden von Nachtgevögel erschreckt und gestört; ein Hahn verkündet den Morgen, ein Chor von Harfen spielender Gestalten begrüsst den Tag, Venus, die Schönheit, erscheint und Eros, die Liebe, und endlich fährt Helios dahin mit den Musen und Grazien. Das ist nur eine ziemlich unklare Aufzählung des Inhaltes dieses chaotischen Bildes; es ist aber nicht möglich, eine klare Beschreibung davon zu geben, wie denn auch der Sinn des Bildes mehr geahnt und errathen werden muss, als wirklich verstanden werden kann.

Das andere Langbild schildert die Phantasie als Urquell der Dichtung und alles Schönen und Guten und aller Gesittung. Zugleich schildert es, indem es vom Morgen zum Abend übergeht, das Menschenleben von der Geburt bis zum Grabe und die Cultur von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer höchsten Ausbildung, und schliesst mit Andeutungen auf Abschied und Abreise in nächtige Ferne. Auch dieses Bild lässt sich nicht anschaulich beschreiben, ich beschränke mich, den Anfang des Commentars, welchen der Künstler selbst gegeben, hier abzuschreiben: „Auf dem Helikon entspringt unter den Hufen des göttlichen Rosses Pegasus der Quell der Phantasie; unter Liebkosungen unschuldiger Nymphen rieselt er hinab in den

Brunnen, aus welchem der beglückte Mensch den Trank der Begeisterung schöpft und von wohlthätigen Wesen empfängt, damit das irdische Leben verschönt werde und ihn Ahnungen und Vorgenüsse des Himmels begleiten.“ Die weitere Entwickelung nun und Einwirkung dieses Göttergeschenkes der Phantasie füllt das übrige figurenreiche Bild, welches ausserdem noch voll von einzelnen Episoden und von allerlei Andeutungen und Anspielungen ist. Zwei kleinere Bilder, zu den oben berührten gehörig, schildern den wohlwollenden Menschen im Kampf für seine Mitmenschen gegen zerstörende Elemente und gegen feindliche Gewalt; ein drittes, gewisser Maassen der Schluss der ganzen Phantasie, zeigt Trauernde an einem Grabe, hinter welchem eine neue Morgenröthe anbricht, Andeutung eines zukünftigen Lebens. Es ist eine ganz eigenthümliche Dichtung, die sich in bildlicher Darstellung eben nicht geben lässt, noch auch mit Worten, und die durchaus den Charakter musikalischer Poesie trägt: eine gemalte Sinfonie.

Was diesen Darstellungen hauptsächlich fehlt, ist die Oekonomie der Composition. Reichthum an Ideen, Ueberfluss an Episoden, ein Zuviel an allen Orten. Eines stört das Andere. Auch in der Darstellungsweise stört ein Zuviel, die Zeichnung zeigt ein Streben nach Naturwahrheit, das bei einer Darstellung, in welcher die Figuren gewisser Maassen nur Träger von Gedanken sein sollen und nicht wirkliche Menschen, sie zu materiell erscheinen lässt; die Farbengebung zielt zugleich auf Natürlichkeit und auf malerischen Effect, was ebenfalls dem abstracten Inhalt widerspricht. Es ist alles dieses aber die natürliche Folge davon, dass ein Unmögliches unternommen ist und die Kunst Dinge aussprechen soll, die ausser ihrem Bereich liegen.

Aehnlichen Stoff sehen wir behandelt in einer Zeichnung von Ludwig Schwanthaler. In Friesform, eine leicht colorirte Federzeichnung, ist Hesiod’s Theogonie zur malerischen Darstellung gebracht. Folgend dem alten Dichter, findet sich hier der Künstler auf festerem Boden, und be-

stimmte Gestalten mit bestimmter Bedeutung reihen sich an einander und geben, wenn nicht ein Bild, doch ein fassliches Ganzes.

Es ist allerdings auch hier mehr ein Aneinanderreihen von Figuren, denen eine Bedeutung sich anknüpft, als die Darstellung eines Gedankens in bildlicher Form. In einer Folge von Gruppen erscheint die ganze Generation der griechischen Götter. Der Künstler hat in diesen Stoffen Gelegenheit gefunden, sein grosses Compositions-Talent nach allen Seiten zur Geltung zu bringen, und wir staunen ob der reichen Phantasie, welche im Stande war, sich so ganz in eine Anschauungsweise einer fremden, weitentlegenen Zeit und eines fremden Volkes zu versetzen. Zeigt Schinkel's Werk einen begabteren Dichter, eine selbstständigere poetische Erfindungsgabe, so ist in dem Werke Schwanthaler's der ordnende Geist des bildenden Künstlers sichtbar, der seine Gedanken in bestimmte geordnete Form zu bringen versteht.

Eine andere Composition von Schwanthaler stellt in Friesform die Geschichte des Argonauten-Zuges dar. Es ist ein grosses Epos in bildlicher Darstellung, voll originellen Geistes und mit wunderbarer Treue griechischem Sinne und griechischen Formen sich anschliessend. Der Styl der Zeichnung erinnert durchaus an griechische Vasenbilder; reliefartig ohne eigentliche Vertiefung, doch aber mit mehr Fernung, als sie im wirklichen Relief wohl angebracht wäre, folgen sich Gruppen auf Gruppen und erzählen die Geschichte in fortlaufendem Fluss.

Man kann sich nicht genug bewundernd erfreuen an der ungemeinen Begabung, an dem thatkräftigen Genie der beiden eben genannten Künstler, von denen freilich Schinkel als der reichste und umfassendste erscheint. Wesentlich Baukünstler, hat Schinkel das ganze Gebiet der bildenden Kunst umfasst und nicht bloss theoretisch, sondern überall praktisch und ausübend. Fehlt ihm in seinen Malereien die technische Fertigkeit des Fachkünstlers, so doch keines-

wegs das Wesen der Sache, und selbst in der Farbe zeigen seine Bilder einen entschiedenen Sinn für diese besondere Seite der Kunst; seiner landschaftlich architektonischen Bilder werde ich später gedenken. Bei Schwanthaler muss man vor Allem die Vielseitigkeit bewundern, mit welcher der Künstler jedem Gegenstande in seiner eigenthümlichen Form Genüge zu leisten versteht. Wenn seinen ausgeführten Bildwerken häufig die höhere Vollendung fehlt, so ist ihnen doch eine grossartige Conception und das charakteristisch Wesentliche des Gegenstandes eigen. Bei einer so massenhaften Production, wie die, wozu Umstände und eigener Trieb dieses gewaltige Genie veranlassten, ist es erklärlich, wenn die einzelnen Werke oft nicht ganz vollkommen geworden sind.

In der oben bezeichneten Kunstweise, die ich eine poetisch-literarische nennen möchte, ist wohl unstreitig Wilhelm von Kaulbach der grösste Meister und am weitesten vorgegangen.

Die Urtheile über den Meister und seine Werke sind unendlich verschieden; während Kritiker und Literaten fast allgemein des Rühmens und Bewunderns kein Ziel finden, sind Maler und Bildner häufig übermässig und ungerecht im Tadeln der Kaulbach'schen Werke; das grosse Publicum, fürchte ich, wird beide Parteien kaum verstehen.

Kaulbach ist durchaus ein geistreicher Künstler, er ist das unerreichte Muster in einer Kunstweise, die unserer Zeit besonders angehört.

Die Aufgaben, welche er sich stellt, sind häufig, ja, fast immer solche, welche der Kunst nach den Begriffen älterer Zeiten unmöglich zu lösen sind, und er hat sie dennoch auf seine Weise gelöst, und auf die überraschendste Weise.

Die ganze Summe des modernen Bewusstseins, der modernen Anschauungen spiegelt sich in seinen Bildern wieder, Kaulbach ist der Maler unserer Zeit, er gehört ihr ganz an; wenn alle Anderen sich bald an diese, bald an jene vergangene Kunst-Epoche anlehnen, so steht er

ganz in der Gegenwart und erinnert direct an keine frühere Kunstweise.

Kaulbach's Geschichtsbilder sind der neueren Geschichtschreibung entsprungen, welche die Ereignisse idealisch in geistigen Zusammenhang bringt, halb kritisch, halb poetisch Vernunft und Menschenverstand in den Weltschicksalen findet oder in sie hineinlegt und selbst das undurchdringliche Dunkel verworrener Urmythen und Sagen scheinbar aufhellt.

Die „Völkerscheidung" ist ein Beispiel solcher Geschichts-Auffassung. In die alte Sage vom Thurmbau zu Babel und der Sprachwerwirrung trägt der dichtende Maler die Idee von der Trennung der grossen Völkerstämme hinein, oder diese in jene, und dieses gemischte Thema giebt ihm Gelegenheit zu einem wunderbaren Bilde, voll Interesse und voll von einzelnen Schönheiten. Eine Menge von Nebengedanken reihen sich an den Hauptgedanken, die Charakteristik der drei grossen biblischen Völker-Familien, der Söhne von Sem, Cham und Japhet, bietet reiche Contraste, die malerisch ausgebeutet werden, eigene Episoden hat der Künstler in seine Darstellung hineingedichtet; der Gewaltherrscher, dessen Bau und dessen Götzenbilder vom Blitze darnieder geschmettert worden, sitzt ohnmächtig, aber trotzend auf seinem Throne, verhöhnt und geflohen von seinen Dienern und Schmeichlern, die Werkleute fliehen den stürzenden Thurm, die jetzt befreieten geplagten Arbeiter steinigen den Baumeister, oben aber in der Höhe schwebt Gott, durch dessen Machtgebot die Völker über die Erde zerstreut werden.

So wie in diesem Bilde, welches unter den grossen historischen Bildern des Künstlers wohl das beste ist, weil das einfachste, und jedenfalls die grössten Schönheiten der Zeichnung enthält, die Darstellung eines sehr umfassenden Gedankens oder besser einer Reihe von Gedanken zu einer Gesammt-Idee die Aufgabe ist und nicht die Darstellung oder Erzählung einer Begebenheit, so ist es in allen an-

deren auch. Verallgemeinernd und umschreibend giebt der Künstler nicht sowohl das historische Thema selbst, als eine Phantasie über dieses Thema, und bringt zusammen, was sich in seiner reichen Einbildungskraft und aus seinem reichen Wissen an seinen Vorwurf anreiht, häufig mit dem Humor eines selbst- und sachbewussten Mannes, der über seinem Werke steht. Es kann nicht fehlen, dass eine solche Kunstweise durchaus individuell erscheinen muss, und so erscheinen denn auch alle Kaulbach'schen Werke höchst subjectiv und persönlich. Der Künstler selbst ist nirgend zu verkennen.

Dass unter solchen Bestrebungen die formellen Bedingungen des Kunstwerkes oft leiden müssen, ist unabweislich. Um seine Gedanken auszusprechen, muss der Künstler nach allen Seiten symbolisiren, und die selbstständige Bedeutung seiner Figuren kommt mit der ihnen untergelegten oft in Conflict. Wie wir es bei den christlich-religiösen Malern sahen, entspricht die malerische Bedeutung der Gestalten nicht immer ihrer symbolischen Bedeutung, und die Mischung von realen und idealen Gestalten unter einander verwirrt die Darstellung. Die einzelne Figur, nicht mehr ihrer selbst wegen da, sondern nur Träger eines Gedankens, verliert ihre individuelle Selbstständigkeit, die Einzelform, gewisser Maassen nur Chiffre, verliert alles Charakteristische, und das Formelle der Darstellung sinkt zu ganz äusserlicher eintöniger Manier hinab.

Wenn die kritisirenden Künstler diese Seite von Kaulbach's Kunst oft streng tadeln, so sollten sie dabei nicht vergessen, dass sie die nothwendige Folge der Kunstrichtung ist, welche der Meister ausschliesslich verfolgt und auf die höchste Spitze getrieben hat. Er malt nie und nirgend das Wirkliche, das Thatsächliche; seine Bilder sind nur Reflexionen eines wunderbar reichen und gewandten Geistes über den behandelten Gegenstand, seine Figuren sind nur Symbole, keine Menschen.

So sehen wir denn die Kunst, welche bei Einschlagen

der neuen Richtung sich von dem verallgemeinernden Idealismus zur Charakteristik, von dem formellen Aeussern zu der inneren Bedeutung gewandt hatte, von eklektischer Ueberbildung zur Naivetät, selbst auf diesem Wege wieder im Kreise zurückkehren, von einfacher Darstellung des Gegenstandes zu symbolischer Umschreibung und von dieser zur Allegorie. Die Figuren, welche in den Wandgemälden für das Treppenhaus im neuen Museum zu Berlin die verschiedenen Künste und Wissenschaften repräsentiren sollen, sind gar nichts weiter als ganz gewöhnliche Allegorieen, und wenn sie nicht so schwülstig und gespreizt erscheinen, wie ähnliche Gebilde der sogenannten Zopfzeit, so haben sie doch darum nicht mehr Inhalt oder Bedeutung. Selbst die Figuren des Moses, des Solon, des grossen Karl entbehren aller Individualität und sind blosse Symbole.

Mit einziger Ausnahme des Bildes der „Sage“, welches einen märchenhaften phantastischen Charakter zeigt, sind alle diese Einzel-Figuren bei aller Schönheit der Hauptlinien und des Arrangements in der Zeichnung durchaus leer und innerlich form- und gehaltlos.

Wo nicht der reiche Geist und Witz des Meisters sein Werk trägt und die Bedeutung, die Form ganz vergessen und nebensächlich erscheinen lässt, fällt dieser Mangel seiner Zeichnung sofort auf; wo er bloss darstellt und nicht selbst als Dichter erscheint, wird man seine Darstellung schwerlich loben können: seine Illustrationen zu Dichtern müssen trotz allem Lärm literarischer Kritiker als höchst unglückliche, verfehlte Werke bezeichnet werden.

Aber wo der Meister selbst dichtend auftritt, da ist es eine wahre Freude, ihm zu folgen, wo er seinen eigenen Geist und Humor frei walten lässt, da ist er unübertrefflich.

Auf die vortrefflichen Zeichnungen „Goethe's Frauengestalten“ beziehe ich den oben ausgesprochenen Tadel jedoch nicht.

Die feine Charakteristik, der sprechende Ausdruck, die Lebendigkeit der Darstellung in diesen Blättern ist über

alles Lob erhaben und die Ausführung so überaus virtuos, dass sie alles mir Bekannte in dieser Art übertrifft; dass Einiges in diesem Cyklus dem Dichter nicht immer ganz zu entsprechen scheint, dass einige Scenen vielleicht in der malerischen Darstellung anders werden, wie sie des Dichters Wort in unserer Phantasie erscheinen lässt, ist natürlich, denn die bildende Kunst wirkt mit anderen Mitteln; so z. B. ist die Scene, wo Faust mit Helena in innigster Umarmung sich verbindet, und Euphorion, aus dieser Verbindung entstanden, schwebend in die Lüfte hinaufstrebt, eine im Bilde gänzlich unbegreifliche Darstellung; so herrlich die Helena in süssester Liebesentzückung dem Künstler gelungen ist, so wenig will mir dieses zappelnde, schwebende Kind zusagen, noch der im Gebüsch kauernde, altweiberhafte Mephisto. Halbmystischem Dichterwerk kann die auf anschauliche Form angewiesene Bildkunst nicht folgen.

Reizend und vortrefflich wiedergegeben ist ausser den genannten Zeichnungen die Darstellung eines Goethe'schen Gedichtes vom treuen Eckart, wo die Waldelfen den Bauernkindern das Bier, wonach sie geschickt waren, austrinken. Höchst phantastische unbeschreibliche Gestalten sind diese gespenstischen Wesen, und dennoch passen sie wunderbarer Weise zu den ganz naturalistisch wahr dargestellten Kindern, hier ist der wahre Ton des Märchens getroffen und eine gewiss unendlich schwierige Aufgabe auf's glücklichste gelöst.

Der Fries des Treppenhauses im neuen Museum in Berlin ist ein ganz einziges Werk. In Arabeskenformen und in Kindergestalten zieht hier die ganze Weltgeschichte vor unseren Augen vorüber, von einem Schalk erzählt, der mit dem Humor eines Gottes die Dinge und die Geschicke von oben her betrachtet und sich erlustigt an dem Ameisengewühl da unten.

Die ganze Weltgeschichte ist ein Kinderspiel, von der Entstehung des Menschengeschlechts, wo die Kleinen dem Ur-Ei entkriechen, an. Die ersten Thätigkeiten, Jagd und

Thierkampf, dann Aegyptens geheimnissvolles Priestervolk, Griechenland mit den Künsten, Rom mit den Waffen, Kampf und Sieg und Untergang der Freiheit, Weltherrschaft, Verfall, Völkerwanderung, Christenthum, Kreuzzüge u. s. w.

Immer trifft der Künstler das Richtige, immer auch verschwindet das Gewicht des Einzelnen in dem Humor des Ganzen. Der Ernst, womit die Helden der Geschichte sich geberden, wird komisch in der kindlichen Figur. Mit einer, mit zwei Kinderfigürchen regt der Meister ganz unendliche Gedankenfolgen an, ganze thatenreiche, schicksalsschwere Geschichts-Epochen werden dem Wissenden mit wenigen Zügen in's Gedächtniss gerufen und immer ihre charakteristische Seite auf's schärfste hervorgekehrt. Mit tragischem Pathos ersticht sich Brutus, während Cäsar triumphirt; gleich auch erdrückt das Gewicht der Weltherrschaft seinen Träger: ein schreiendes Kindchen hat die zu weite Krone tief über Kopf und Augen gestülpt, während seine feindlichen Schützer, Römer und Barbar, über seinem Haupte sich bekämpfen; da zieht das nordische Gesindel heran, Weib und Kind im sclavengezogenen Karren folgen, mit lautem Geschrei bekehrt im Vorüberziehen ein Bischof die Heiden, sofort auch erscheinen die Moslem; mit heftiger Geberde flehen zwei Engel auf dem leeren heiligen Grabe um Hülfe, und Ritter und Muselmänner hauen sich tapfer herum, es fehlt auch nicht der gespaltene Saracene, und so geht es weiter: ich müsste den mir hier gegönnten Raum überschreiten, wollte ich dem Werke in allen seinen Einzelheiten folgen. Was sind nicht für schalkige Anspielungen überall versteckt! Der Meister kennt Alles, weiss Alles, ist überall zu Hause und lacht des ganzen Treibens, man muss ihn beneiden.

Dieses Werk ist, so unscheinbar es erscheint, ein Arabeskenfries, ein anmuthiges Spiel der Laune, eines der bedeutendsten der neuen Kunst überhaupt; es ist durchaus ein Product der Zeit, in der es entstand, keine andere Zeit und Kunst-Epoche hat dergleichen geschaffen. Auf bei-

nahe gleicher Höhe als Kunstwerk steht Kaulbach's Reineke Fuchs, nur dass der Gegenstand weniger tiefen Inhalt und weniger Gelegenheit zu anmuthiger Darstellung bietet.

Gleicher Richtung, wenn auch von anderem Inhalt, wie die eben besprochenen Werke Kaulbach's, gehören die Werke Moritz von Schwind's an, auch sie sind mehr Dicht- als Malwerke.

Auch dieser Künstler geht weit über die Grenzen der Darstellung und des Darstellbaren hinaus, seine Bilder erzählen in der Weise einer Dichtung in Worten.

Schwind's eigentlichstes eigenstes Revier ist das deutsche Märchen, welches er in Bilder-Cyklen darstellt, mit solcher Innigkeit des Ausdrucks, mit solchem heiteren Humor und zugleich mit solcher Eleganz und zierlichen Schönheit der Form, dass er in diesem Fache seines Gleichen nicht hat.

Auch in Schwind's Werken herrscht die Zeichnung vor über die Farbe und malerische Wirkung, jedoch erstrebt er letztere, in so weit sie zur Darstellung des Gegenstandes nöthig ist; seine leichtspielenden, arabeskenartigen Darstellungen erscheinen vollkommener im leichten Aquarell, als in der anspruchsvolleren Oelmalerei, in welcher sie ihm meistens etwas dürftig, trocken und hart gerathen.

Schwind's vollendetstes und seine Kunstweise am vollständigsten darstellendes Werk ist das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester, welches einen ganz ungewöhnlich einstimmigen Beifall fand. Der Künstler hat darin mit eben so viel poetischem Gefühl, als malerischem Verständniss ein altes Volksmärchen erweiternd und vervollständigend nachgedichtet und ein Werk geschaffen, welches wirklich reizend ist, geistreich gedacht und vortrefflich vorgetragen, schön und anmuthig in der malerischen Erscheinung, sehr interessant in den einzelnen Bildern, und im Ganzen selbst ohne Commentar für den dem Gegenstande nicht ganz Fremden leidlich verständlich.

Auf dem ersten Bilde, welches als Einleitung dient,

sehen wir ein liebliches Familienbild, es ist des Künstlers eigene Familie, er selbst mit Frau und Kindern und Angehörigen. Eine ältere Frau, die Wärterin, oder wer sie sonst sein mag, erzählt den Kindern, und neben ihr sitzt eine symbolische Gestalt, die Sage oder das Märchen personificirend. Eine Reihe von kleineren Bildern über diesem Familienbilde in der umschliessenden Architektur angebracht, erzählt den Anfang des Märchens und wird von einem wörtlichen Texte zu besserem Verständniss begleitet.

Das Märchen ist dieses: eine Mutter hatte sieben Söhne und ein Töchterchen. Die Söhne waren ungezogene Buben und machten der Mutter Aerger und Verdruss, und so geschah es, dass diese sie einstmals im Zorne verwünschte. Sofort wurden alle Sieben in Raben verwandelt und flogen zum Fenster hinaus in den Wald. Die Mutter fiel vor Schrecken todt nieder, das Schwesterchen aber lief den Raben nach, bis zu dem Baum, auf welchem sie ihren Sitz genommen. Da begegnete ihr eine Fee und versprach ihr, wenn sie sieben Jahre schweigen und eine bestimmte Menge Garn spinnen wollte, so würde sie dadurch ihre Brüder erlösen. Das Mädchen verspricht's, bezieht die Höhlung des Baumes als Wohnung und beginnt ihr Werk.

Hier nun folgen die anderen Bilder, welche die Geschichte weiter erzählen, und diese sind ohne Commentar, weil der Beschauer, nunmehr in den Ideengang eingeführt, den Sinn schon leichter findet. Jäger ziehen in den Wald; ein junger Ritter, einem Wilde nachpirschend, findet den Zauberbaum und das inzwischen zur schönen Jungfrau herangereifte Mädchen; er verliebt sich in sie, zieht sie aus ihrer Baumhöhle hervor und führt sie auf sein Schloss als seine Braut. Die Holde folgt ihm gern, aber sie schweigt, dem Gelübde getreu. In weiteren Bildern sehen wir Brautschmückung und Hochzeitzug, dann das junge Ehepaar unter seinen Untergebenen und die junge Frau als Wohlthäterin der Armen und Kranken; weiter, wie sie, Nachts

aufgestanden, im Mondschein spinnt, während der Ehemann vom Bette her ihrem geheimnissvollen Treiben lauscht.

Nun folgt das Mittelbild und das bedeutendste der ganzen Reihe. Die junge Frau ist mit Zwillingen niedergekommen; im Augenblick aber, wo die Hebamme diese in die Windeln bringen will, entflattern sie, verwandelt in Raben, zum Fenster hinaus. Allgemeines Entsetzen der umstehenden Familie und Dienerschaft, am Bette der schmerzhaft bewegten Wöchnerin aber schwebt die Fee vorüber und gebietet ihr, zu schweigen.

Wegen Zauberei bei dem heimlichen Gerichte verklagt, wird die Arme ihrem Manne entführt, vor Gericht gestellt und zum Feuer verurtheilt. In dem Augenblicke, wo sie gebunden wird, um zur Execution geführt zu werden, erscheint wieder die Fee und zeigt das Stundenglas, dessen Rand bald verronnen ist. Jetzt wird sie zum Holzstoss geführt, die Armen und Dürftigen, denen sie Wohlthäterin war, umdrängen sich widersetzend der Gefängnissthür, umsonst, jetzt steht sie auf dem Holzstoss, aber nun hat auch die Stunde geschlagen, der Zauber ist gebrochen. Die Fee entlässt die Raben, die sieben Brüder sprengen daher in weissen Kleidern auf weissen Pferden, die Fee bringt die lieblichen Zwillinge, der Gatte umfasst die Füsse der Geliebten, seine Mutter reicht ihr ihren Fürstenmantel, die Schwester ihr Diadem, die Armen umdrängen den Holzstoss, die Henker entfliehen, Alles huldigt der standhaften Dulderin, Alles ist wieder gut und und in Ordnung bis auf den linken Rabenflügel, den der letzte der Brüder noch statt des Armes schwingt, denn die Entzauberung ist noch im Werden.

Ich erzähle das Märchen nach den Bildern, meine Erzählung aber wird dem Leser keinen Begriff geben von der wunderbaren Anmuth der bildlichen Darstellung. Die Hauptfigur, wie sie nackt, aber sich züchtig in ihre langen blonden Haare verhüllend, von dem Geliebten aus dem

Walde getragen wird, sowohl, wie im Schmuck und im Nachtgewande, ist in allen Momenten, in Freude und Schmerz eine wunderliebliche Erscheinung; die übrigen Figuren sind höchst charakteristisch und vom sprechendsten Ausdruck.

In dem Bilde, wo sich die Neugebornen in junge Raben verwandeln, herrscht ein köstlicher Humor; Alles ist voll Leben, Wahrheit und Schönheit. Die breite Zeichnung, welche in grossartiger Einfachheit das untergeordnete Detail übergeht, die einfache, fast nur angedeutete Färbung sind in sich so abgerundet und in ihrer Weise vollendet, dass man vollständig ausgeführte Gemälde zu sehen meint, statt leichte Aquarelle; genug, dieses Werk steht in seiner Art ganz unvergleichlich da.

Der Künstler hat noch manches Werk in derselben Richtung, wie das eben besprochene, geschaffen, aber wohl keines, welches so durchaus gelungen ist und den Anforderungen, die man daran machen kann, entspricht.

Der Künstler emancipirt sich von Zeit- und Orts-Einheit, wie z. B. in seinem Bilde „Ritter Kurt's Brautfahrt", nach Goethe's Gedicht, worin die sich in der Zeit folgenden Begebenheiten aus der Ferne bis in den Vorgrund vorrückend, in demselben Bilde vor Augen treten; er mischt die allerrealsten Gestalten aus dem gewöhnlichen Leben mit phantastischen, symbolisch-allegorischen Figuren und bringt oft das Allerheterogenste zusammen; er macht häufig irgend einen zufälligen Nebenzustand zum Gegenstande seines Bildes, und überlässt es dem Beschauer, die Sache, die Begebenheit, um die es sich handelt, zu errathen oder hinzuzudenken; kurz, er folgt überall seiner Phantasie mit freier Willkür, er malt Märchen mit aller der Freiheit, die das Märchen dem Erzähler gewährt. Es ist ein wahrer Uebermuth des Humors in diesen Bildern, der sich bald in fratzenhaft-komischen Gestalten behagt, bald mit wunderbarer Innigkeit die feinsten Züge, in denen die zartesten Gefühle sich spiegeln, erlauscht, bald die Erscheinungen

des gewöhnlichen Lebens mit der schärfsten Charakteristik nachbildet und bald sich zu Verkörperungen der höchsten Schönheits-Ideale erschwingt.

Ueberall schaut des Künstlers Gemüth aus seinen Bildern hervor; Gemüth aber spricht zum Gemüth, und so ist es nicht zu verwundern, wenn das Märchenbild von den sieben Raben ein Liebling des Publicums geworden ist.

Die anderen Märchen und Phantasieen „Aschenbrödel", „Die Sinfonie", worin der Künstler die Eindrücke eines Musikstückes zu verkörpern versucht hat, „Die Einweihung des Münsters zu Freiburg", haben nicht dieselbe Anziehungskraft. „Die Sinfonie" ist nicht recht verständlich, man kann den Sinn der Darstellung nur ahnen und halb errathen, wie denn das nicht anders sein kann, weil eine Kunst nicht das Wesen der anderen wieder geben kann; „Die Einweihung des Münsters" macht Ansprüche auf eine historische Darstellung, welche sie nicht befriedigt. Auf dem Gebiete der geschichtlichen Malerei ist der Meister überhaupt nicht glücklich, wie das sein „Sängerkrieg auf der Wartburg" beweist, und andere derartige Werke; seine Phantasie bedarf unbedingter Freiheit; wo sie gebunden ist, schafft sie nicht mit ganzer Kraft.

Moritz von Schwind's Aschenbrödel ist eine cyklische Composition, welche in vier grösseren und fünf kleineren Bildern, die eine reich ornamentirte Umrahmung verbindet, das bekannte Märchen in seinen Hauptmomenten darstellt; über und unter diesen Bildern aus dem Aschenbrödel-Märchen laufen zwei Reihen kleinerer Bildchen hin, welche die Geschichte der Psyche oben, unten aber das Märchen vom Dornröschen darstellen; ein eigentlicher Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Bilderreihen ist nicht angedeutet, wohl auch nicht vorhanden. Das Ornament, welches die Bilder umgiebt und die Zwischenräume ausfüllt, ist theils in antikem Style, in pompejanischer Weise behandelt, theils läuft Mittelalterliches mitunter, gerade, wie in den Bildern, worin eine antike Mythe mit zwei

nordischen zusammengestellt ist, wie denn auch in der Darstellung des Balles ein Kreis von Cupidonen um den Kronleuchter herflattert und Pfeile unter die Gäste schiesst. Das ganze ist eine hübsche lange Darstellung, ohne viel Ernst oder Tiefe, recht anmuthig, keineswegs aber von der Bedeutung wie manche andere Werke des Künstlers und z. B. in Bezug auf die Zeichnung hinter dem Rabenmärchen weit zurückstehend.

Die Zeichnungen zu den Wartburg-Fresken sind viel bedeutender, als das eben genannte Werk, obschon viel anspruchsloser. In diesen Compositionen ist hier und da ein kindlich-naiver Ton angeschlagen, welcher die Begebenheiten zugleich so recht in unsere Nähe rückt und doch auch wieder in ferne Zeit und Welt hinaus; so ist die Ankunft der jungen Königstochter so einfach naiv dargestellt, wie eine gleiche Begebenheit etwa gestern oder heute in unserer Familie vorkommen würde, nur in anderem Costume; in der Geschichte von den Rosen und in der Flucht von der Wartburg klingt es wie Märchenton, und in der Todesscene und der Bestattung tritt die Heiligen-Legende wieder mehr hervor.

Ganz eigenthümlich sind die Bilder mit dem Ornament, welches den Hintergrund füllt, in Verbindung gebracht, in einer arabesken-artigen Weise, welche sich nicht wohl anschaulich beschreiben lässt.

In dem Gastmahle, einer Scene aus der thüringischen Fürstengeschichte, ist die Begebenheit nicht wohl ohne andere Hülfsmittel zu verstehen, denn es handelt sich nicht nur um das Gastmahl selbst; ausserordentliche Anmuth der Zeichnung jedoch, und besonders die Schönheit der Hauptfigur, zeichnet das Bild besonders aus.

„Ritter Kurt's Brautfahrt" ist eine seltsam humoristische Uebersetzung des Göthe'schen Gedichtes in ein Bild, in welchem die komische Wirkung vollkommen erreicht ist, welches aber dem Beschauer etwas zu viel zumuthet, das es ihm schwer fällt, sich in der Verwirrung, die da-

durch entsteht, dass durch Zeit und Ort getrennte, sich folgende Begebenheiten in ein Bild zusammengedrängt sind, zurecht zu finden.

Ich führe hier noch ein Werk des Meisters an, welches einer späteren Zeit angehört und eigentlich erst bei den Bildern aus der neueren Zeit genannt werden sollte. Allein die Kunstweise des Meisters gestattet, ja bedingt es sogar, hier davon zu sprechen. Es ist „Das Märchen von der schönen Melusine“; kurz vor seinem Tode, an seinem 66. Geburtstage, vollendete er dasselbe, nachdem er wohl dreissig Jahre früher zuerst die Entwürfe dazu begonnen und immer während dieser langen Periode zeitweilig daran gearbeitet hatte. Schwind legte einen besonderen Werth auf dieses Werk, mit dem seine Künstlerphantasie sich so lange getragen und das er mit der grössten Sorgfalt durchgearbeitet hat; noch in den letzten Monaten seines Lebens hat er einzelne Theile desselben verworfen und neugestaltet.

Die Geschichte der schönen Melusine ist ein cyklisches Bild, wie das Märchen von den sieben Raben, und diesem ist es in der Form ganz ähnlich. In einer Folge von Bildern erzählt der Künstler die Geschichte episodenweise, jedoch ist in dem späteren Werke die Form noch vervollkommnet oder wenigstens künstlicher gebildet, indem die einzelnen Episoden bildlich in einander übergehen und so das Ganze in ungetrenntem Flusse dahinzieht; ja, noch mehr, das Ende knüpft sich wieder an den Anfang an. Der Meister hat damit eine formelle Einheit seines Werkes erstrebt, die ihm trotz der grossen Schwierigkeit denn auch wohl so weit als möglich gelungen ist.

Der Gegenstand des Bildercyklus ist die bekannte Geschichte, welche in einem der sogenannten deutschen Volksbücher erzählt wird. Ursprünglich gewiss eine uralte Göttermythe, hat sie sich, wie andere mehr, später zu einer romantischen Sage umgestaltet, die sich an halbbestimmte Personen und Orte knüpft. In dieser Form ist sie wohl nicht

ursprünglich deutscher, sondern romanischer oder keltischer Herkunft, sie knüpft sich an die Sage von dem Ursprunge der Familie Lusignan und localisirt sich in den Pyrenäen; sie wird aber auch nach Luxemburg und in die von dort ausgegangene Grafenfamilie verlegt. Ein Graf findet auf der Jagd im wilden Walde an einer Quelle eine wunderschöne Jungfrau, verliebt sich in sie, überredet sie, die Seine zu werden, und führt sie auf sein Schloss, wo er sich mit ihr vermählt. Die Schöne macht aber eine Bedingung, die nämlich, dass sie sich alle sieben Tage in ein verschlossenes Gemach eines Thurmes zurückziehen und dort von Niemandem, auch von dem Gemahl nicht, belauscht werden darf. Der Graf verspricht es, bricht aber nach längerer Zeit, von aufgestachelter Neugierde und Argwohn getrieben, sein Versprechen und findet in jenem Thurmgemach seine Gemahlin als Wasserfee im Bade, die nun sofort und für immer verschwindet, nur von Zeit zu Zeit umschwebt sie gespenstisch und klagend bei nächtlicher Weile das Schloss, um nach ihren Kindern zu sehen, die sie dann auch ferner feenhaft beschützt. Das ist der Kern des Märchens, welches Schwind im Bilde übersetzt hat.

Seine malerische Erzählung führt die Geschichte nun noch etwas umständlicher aus. In der Form eines langen Frieses beginnt die Geschichte am linken Ende desselben und schliesst am rechten, gedacht aber hat sich der Meister das Ganze als fortlaufender Wandbildstreifen in einem runden Gebäude, so dass sich das Ende wieder an den Anfang anschliesst.

Wir sehen zuerst die Quellengrotte der Wasserfee im wilden Walde; die Felswand über derselben trägt, ziemlich seltsamer Weise, die halbverloschene Inschrift „Fontes Melusinae“. In der Quellengrotte ruht träumerisch die schöne Fee. Gleich darauf sehen wir sie, eine königliche Gestalt, in weissem Gewande sitzend auf dem Rande eines Brunnens im tiefen Walde in Begleitung von zwei Gespielinnen; der Graf liegt liebewerbend zu ihren Füssen

und empfängt von ihr den Verlobungsring. Dann erscheint sie als Braut auf weissem Zelter und gefolgt von einer Schaar hoch zu Ross aus dem Walde hervorsprengender Genossinnen im Thale, wo der Graf und sein ritterliches Gefolge sie vor einem Zelte empfängt, unter welchem der Bischof neben dem Altare bereit steht, die Trauung zu vollziehen. Weiter sehen wir die neu verbundenen Geliebten am frühen Morgen auf dem Treppenaltan vor dem Brautgemache. Melusine zeigt ihrem Gatten ein über Nacht durch Zauber entstandenes Gebäude und nimmt ihm das eidliche Versprechen ab, sie niemals zu belauschen, wenn sie sich von Zeit zu Zeit darin zurückziehen wird. Ueber der Thür dieses Zauberthurmes ist eine Inschrift, welche ewige Trennung als Folge des Eidbruches droht. Der Maler zeigt uns nun weiter die Fee im Innern ihres Heiligthums, wo ihre Genossinnen in den rauschenden Wogen herangeschwommen kommen und Melusine sich in dem eigenen Elemente immer wieder neue Jugendfrische und Schönheit erbadet. Dann beginnt das Unheil; das Schlossgesinde, dumm und hämisch, ergeht sich in bedenklichem Geschwätze vor dem Zauberthurme über das Bild einer Wassernixe, welches an demselben als Wappenschild angebracht ist, und munkelt Unheimliches über den Ursprung der Zauberin, welche der Graf heimgeführt hat; vom Söller des Schlosses, wo der Graf und die Gräfin in seligem Liebesglücke umgeben von ihren Kindern und Verwandten thronen, lauschen die Hofleute dem Gemunkel und beobachten argwöhnisch das noch so glückliche Paar. Des Grafen Misstrauen wird allmählich aufgestachelt und wir sehen dann, wie er in eifersüchtiger Wuth in die verbotene Thür eindringt, wo dann die in ihrem Elemente überfallenen Wasserfeen entsetzt untertauchen und Melusine mit schmerzlichem Aufschrei mit ihnen versinkt. Der Zauberthurm stürzt in nächtlichem Sturme zusammen und Melusine schwebt, eine klagende Geistergestalt, um die Zinnen der Burg

und schaut durch das Fenster in das Thurmzimmer, wo ihre beiden jüngsten Kinder schlafen. Der Graf aber, von Reue und Sehnsucht getrieben, zieht als Pilger in den wilden Wald hinaus. Nach langer Wanderung kommt er, abgehärmt und zum Tode erschöpft, wieder an jenen Waldbrunnen, findet Melusine wieder und verscheidet in ihren Armen und unter ihren Küssen und unter den Wehklagen ihrer Schwestern im Zauberquell, über welchem die Feenkönigin in ernster Majestät thronend das unerbittliche Schicksal bestätigt, welches die Feenwelt vom irdischen Menschenleben scheidet. Am Schlusse sehen wir dann die Wasserfee wieder einsam und träumend in ihrer dunklen Quellengrotte ruhen.

Die künstlerische Oekonomie, wenn wir das Wort gebrauchen dürfen, mit welcher Schwind die ganze Folge von Situationen und Begebenheiten in ein Bild zusammengefasst hat, ist sehr bewundernswerth und man möchte die Composition fast ein grosses Kunststück nennen, wenn dieser Ausdruck das Werk des Meisters nicht herabzusetzen schiene. Die episodische Darstellung einer Folge von Begebenheiten in einem Bilde haben zwar die Künstler früherer Perioden häufig versucht und unsere Romantiker haben diese von den Classikern verworfene Form wieder angewandt, auch Schwind in früheren Werken, zum Beispiel in seinem Bilde „Ritter Kurt's Brautfahrt", aber niemals wohl ist sie noch so glücklich gelungen, wie in diesem cyklischen Bilde. Indem der Meister seine Scenen bald höher bald tiefer im Verhältniss zu seinem Augenpunkte stellt, bald ferner, bald näher, ist es ihm möglich gewesen, den Beschauer ohne Störung von einer Scene in die andere überzuleiten. Landschaftliches, Bauliches und anderes Beiwerk verbindet dann die Bilder und fügt sie ohne schroffe Unterbrechung an einander. Wie darin diese Anordnung des Ganzen, wenn man die Form der Darstellung überhaupt annimmt, vortrefflich ist, so ist auch die Gruppirung und Linienführung im Ganzen und im Einzelnen schön

und durchaus in der graziösen Weise des Meisters. Das Beiwerk auch, welches Schwind gern in grosser Fülle und in origineller Weise anzubringen liebt, ist mit dem ihm eigenen Geschmack angeordnet; das Landschaftliche ist sehr hübsch, und eine Menge von hübschen und zierlichen Nebendingen beleben die Darstellung und verstärken ihren märchenhaften Charakter. In der Zeichnung der einzelnen Figuren sind dagegen bei grossen Schönheiten auch manche Mängel und selbst Fehler; es ist nicht zu läugnen, dass der Meister, freilich in seiner eigenen Manier, manierirt hat; ein etwas realistisch gesonnener Kritikus wird Vieles auszusetzen haben, jedoch muss man bedenken, dass wir hier nur vor einer Vorarbeit zu späterer grösserer Ausführung stehen. Die Gesammtfarbe ist sehr fein und harmonisch gestimmt, einzelne Gruppen sind trefflich colorirt, der Meister hat sogar an einigen Stellen ganz kühne Farbencombinationen gewagt, was sonst seine Sache nicht ist.

Betrachten wir das Bild nochmals im Ganzen, so müssen wir darin ein bedeutendes Werk eines sehr bedeutenden, ganz originellen Künstlers erkennen; über seine poetisch-malerische Kunstweise kann man verschiedener Meinung sein, über den Werth ihrer Producte schwerlich. Schwind war ein Romantiker, und der echteste und vollendetste unter den malenden Romantikern; er behandelt die „wunderbare Märchenwelt" malerisch, wie Tieck sie dramatisch behandelt; er liebt es, wie unsere romanischen Dichter, ironische Züge einzuflechten, er hat einen Ueberfluss an Gedanken und Einfällen und bedarf deshalb eines grossen Raumes und Rahmens; er ist in einer phantastischen Welt zu Hause und deshalb sind die Werke, bei denen er sich in bestimmten Grenzen des sachlich Gegebenen zu halten hatte, seine wenigst anmuthenden; den Anforderungen classischer Kunstregel hat er nie Genüge leisten wollen, selbst bei der Behandlung antiker Stoffe bleibt er romantisch, und in diesem Sinne war es nicht

ganz ohne Grund, wenn man das Deutschthum seiner Kunst vielfach betont hat. Für ein nicht durchaus deutsch gebildetes Publicum dürften seine Bilder weder verständlich noch recht geniessbar sein. Dass im Allgemeinen das Bild, trotz der sehr günstigen Beurtheilung, die es überall gefunden hat, nicht so sehr gefallen hat, wie zur Zeit das Bild von den sieben Raben, lässt sich daraus erklären, dass der Stoff des älteren Werkes origineller und wunderlicher war, wie der des neueren; auch die Composition scheint, obwohl dabei alle die Schwierigkeiten, die in dem neueren Bilde überwunden sind, bei dem älteren nicht gegeben waren, origineller, einzelne Motive waren noch gewagter und seltsamer. Man muss übrigens auch gestehen, dass jenes Bild in der Ausführung vollendeter ist, wie das Bild von der Melusine, in welchem wir das Altern der Künstlerhand schon leise zu spüren glauben. Schwerlich wird aber ein anderer Künstler in dieser Richtung wieder etwas Aehnliches und Besseres schaffen, und so mögen wir die Melusine das letzte Werk des letzten Romantikers nennen.

Zu den lyrisch humoristischen Dichtern in der Malerei, welche der Kunst ihrer Zeit einen so eigenthümlichen Charakter verleihen, gehört noch ganz wesentlich Eugen Neureuther in München.

Weiter noch wie Schwind auf dem Wege phantastisch-spielender Darstellung und mehr geistreicher Andeutung, als wirklicher Darstellung, geht Neureuther, ein Künstler von höchst poetischer Erfindungsgabe, welche sich besonders auf dem Gebiete der freien Arabeske bethätigt; ich brauche bloss an sein unübertreffliches „Dornröschen“ zu erinnern. Jedoch ist der Künstler nicht immer in seinen Werken so anziehend, wie in dem vorgenannten.

Eine Arabeske in grösserem Maassstabe ist M. Echter's Fries für die Bahnhofshalle in München: „Die Verbindung der Volksstämme und Nationen durch Telegraph und Eisenbahn“; es ist eine ziemlich unbedeutende Composition, in

welcher die Charakteristik der Figuren häufig an Carricatur streift und welche, wie im Gedanken, so auch in der Zeichnung etwas oberflächlich und leer erscheint.

Ist die Kunst der bisher genannten Meister wesentlich eine dichtende, welche sich der sichtbaren Formen nur als Mittel bedient um Gedanken auszusprechen, so müsste ich hier noch einen grossen Künstler anreihen, zeigten nicht seine Werke neben der oben geschilderten noch eine andere, fast entgegengesetzte Richtung. Ich meine Bonaventura Genelli.

Eine eigenthümliche Seite der cornelianischen Schule war neben der dichtenden Kunst die gänzliche Verachtung aller malerischen Technik, des Strebens nach natürlicher Erscheinung des Werkes, sogar der Farbe und malerischen Wirkung. Nur die Zeichnung wurde als das einfachste, ursprünglichste Mittel zum Ausdruck des Gedankens mit grossem Eifer studirt und geübt.

Beide eben bezeichnete Eigenthümlichkeiten zeigen im äussersten Maasse die Werke von Bonaventura Genelli, einem Künstler, welcher vielleicht einzig in seiner Art ist, eben so originell-schöpferisch im Gedanken, als originell in der Form seiner Darstellung, in Beidem immer zu bewundern, aber nicht immer zu loben. Ich wüsste Genelli nicht besser zu bezeichnen, als wenn ich ihn einen Rubens ohne Palette nenne, was allerdings etwas paradox klingt, da Rubens' grösste Kraft sich gerade in der Farbengebung äussert. Indessen ist es so, Genelli schafft durchaus in Rubens' Geiste, seine Zeichnungen könnten direct mit Rubens' Palette gemalt werden und sollten es eigentlich; aber der neue Künstler begnügte sich mit einem leichten Contour und kaum angedeutetem Schatten, höchstens giebt er seinen Bildern die Vollendung leichter Aquarellzeichnung. Allerdings hat er auch einige Oelgemälde geschaffen, darunter ein grösseres, „Der Raub der Europa“, doch ist

die malerische Ausführung dieser Werke nicht die hervorragendste Eigenschaft des Künstlers.

Auf den ersten Blick sollte man Genelli für einen directen Nachfolger und Fortsetzer von Asmus Carstens halten, so sehr tritt die Aehnlichkeit des Formellen in den Werken beider Künstler hervor; nur der genauer eingehende Beschauer wird, aber auch sofort, die grosse Verschiedenheit erkennen.

Ist bei Carstens die Richtung auf das Formelle der Darstellung, auf die rein künstlerische Seite derselben durchaus vorherrschend, so ist das in einigen Werken Genelli's auch der Fall, und in diesen zeigt sich in der Wahl der Formen ein dem Carstens'schen ähnlicher Sinn und Geschmack. Die meisten aber von Genelli's Bildern zeigen neben dem Streben nach vollendeter Form noch ein Streben nach dem Ausdruck von der Form unabhängiger Gedanken. Carstens schildert, stellt dar, Genelli schildert auch, aber erzählt noch dazu.

Ich brauche, um diese zwei Seiten von des Meisters Kunst deutlich zu zeigen, nur an zwei durch den Stich weitverbreitete ausgezeichnete Werke desselben zu erinnern, an seine Bilder zum „Homer“ und an „Das Leben einer Hexe“.

Es ist schwierig, Genelli's künstlerische Eigenthümlichkeit in Bezug auf Darstellung und Form zu schildern. Vollständig malerisch, sich weniger an die griechische Antike anlehnend, wie Carstens, hat seine Zeichnung einige Aehnlichkeit mit der der Nachfolger Michel Angelo's; man kann ihr einige Manier nicht absprechen, doch ist diese Manier eine sehr edle und grossartige. Liesse das Wort sich auf bildende Kunst anwenden, und passte der Vergleich, ich würde den Styl von Genelli's Bildern einen rhetorischen nennen und ihn mit dem der Poesie des Corneille vergleichen. Alle seine Formen sind gross und gewaltig, seine Menschen sind über individuelles Maass hinaus, ihre Nacktheit ist eine göttliche Nacktheit und

keine Entblössung, seine Bilder zeigen, dass man allen Anforderungen der bildenden Kunst entsprechen kann, ohne naturalistisch an der individuellen Erscheinung zu kleben, und widersprechen praktisch den Behauptungen mancher Kritiker und Kunst-Reformatoren; sie entbehren freilich den Reiz individueller Charakteristik und das Pikante getreuer Natur-Nachahmung.

In Genelli's Werken ist es bei allem Reichthum des poetischen Gedankens doch vor allem die Schönheit der Menschengestalt, welche den Künstler zum Schaffen begeistert, und deshalb ist die antike Mythe eigentlich der Boden, auf welchem seine besten Werke erwachsen sind. Er behandelt diese Mythen in eigenthümlichster Weise, häufig selbst hinzu dichtend und Verbindungen und Beziehungen schaffend, welche überraschend und neu erscheinen. Sein vollkommenstes Werk dieser Art, nach meiner Meinung, bleibt die Illustration zum Homer, welche wohl unter allen Darstellungen dieser oft dargestellten Gegenstände ihres Gleichen nicht hat. In diesen Blättern ist die höchste Einfachheit und Klarheit der Composition, welche streng bei dem Gegenstande bleibt, mit der höchsten Schönheit der Gruppirung, der Linienführung und der Einzelform verbunden, und selten treten uns die Absonderlichkeiten in den Formen, welche der Künstler manchmal liebt, entgegen.

Bei den zwei grossen Zeichnungen, dem „Raub der Europa" und dem „Kampf des Bakchus mit dem König Lykurgos" ist dies nicht so ganz der Fall.

In beiden Bildern schwelgt der Meister in der Darstellung des nackten Menschen, häuft Figuren auf Figuren, gefällt sich in den schwierigsten, oft seltsamsten Bewegungen und Stellungen, und schüttet die ganze Fülle seines Talentes und seine ganze gewaltige Kunstkraft aus, ohne dass all dieser Aufwand die Darstellung des Gegenstandes an sich förderte.

In der „Europa" ist nicht nur der göttliche Stier, wel-

cher die Schöne aus der Mitte ihrer Gespielinnen entführt, und diese der Gegenstand des Bildes, ja, er ist kaum der Hauptgegenstand, sondern eine ganze Welt von Wassergöttern kommt noch hinzu und halb allegorische Gestalten, Amor, Musen und Grazien, oder doch daran erinnernde Figuren und die Fluss- und Lokal-Götter des Ortes.

Alles das ist ganz herrlich gezeichnet, sowohl die menschlichen, wie die Thiergestalten, grossartig, voll Schwung, von üppigster Fülle, und, wie ich schon sagte, es fehlt nur, dass ein Rubens das Bild malte, um das herrlichste Kunstwerk zu schaffen. Denn Genelli's Figuren sind ganz so empfunden, dass die Wirkung des lebendigen Fleisches in vollster Schönheit zu Tage treten würde, begnügte sich der Künstler nicht seltsamer Weise, uns das bloss anzudeuten, was erst in vollkommenster Durchbildung seinen eigentlichen Werth erhält; selbst diese blosse Andeutung regt uns an, uns die blühendste Farbe hinzu zu denken.

In der „Schlacht des Bakchus gegen den König Lykurgos“, hat Genelli ebenfalls eine griechische Mythe selbstständig dichtend dargestellt. Lykurgos, so erzählt die Mythe, ein thrakischer König, verfolgte die Pflegerinnen des jungen Bakchus, die Nymphen, um sie aus seinem Lande zu vertreiben, und Bakchus war genöthigt, sich in den Schooss des Meeres zur Thetis zu flüchten, welche ihn schützend aufnahm.

In Genelli's Darstellung sehen wir aber eine vollständige Schlacht zwischen dem bakchischen Gefolge und dem König und seinen Kriegern.

Der Künstler hat unter den Bakchanten-Chor Centauren gemischt und sogar Centaurinnen-Gestalten, welche er gern darstellt und häufig anbringt. Auf dem Rücken eines Centauren sitzend, sprengt der Jüngling-Gott in's Meer hinab, an dessen Rande sich andere drängen und einige sich bereits in die Fluthen gestürzt haben. In der Mitte des Bildes stürmt der König daher auf dem Streitrappen, verfolgend

und mit dem Schwerte drohend, und vor ihm flieht und stürzt Alles daher. Vorn und rechts im Bilde, bis in die Ferne hin, aber tobt der Kampf im wilden Gemische, und von beiden Parteien unterliegen oder siegen einzelne Figuren und Gruppen, die Panther des Gottes stürzen sich auf die feindlichen Krieger, die Centauren wüthen im Getümmel, der Künstler lässt einen derselben wie ein Pferd hinten ausschlagend einen Feind emporschleudern, sogar ein Elephant ist im Hintergrunde, man weiss nicht recht, warum, in die Scene gebracht.

Es sind ganz herrliche Gruppen, mit der grössten Kühnheit und zugleich mit dem feinsten Gefühl für Linie und rhythmische Formen componirt, einzelne Figuren sind von ausserordentlicher Schönheit, Alles vorzüglich, auch die Thiere sind im grossartigsten Style gezeichnet, aber, und das ist in allen Werken Genelli's der Fall, es finden sich Sonderbarkeiten neben allen diesen Schönheiten. Eigenthümliche, oft unschöne Bewegungen kommen vor, als ob der Künstler sich daran erlustigt hätte, Figuren in den ungewöhnlichsten Stellungen zu zeichnen, um seine Geschicklichkeit, Schwierigkeiten zu überwinden, recht in's Licht zu stellen. Viele Motive lassen sich nur aus dieser Absicht erklären, es ist überhaupt Vieles, auch in der Europa, streng beobachtet, nur der Form wegen da, und damit überschreitet der Künstler bereits das Ziel, welches die neue deutsche Kunst sich gesteckt hatte; zwar nicht im Sinne der akademischen Schulen, welche die blosse schöne Erscheinung anstrebten, aber doch in so fern, als die Darstellung wichtiger wird, denn ihr Inhalt.

In zwei grösseren Bilder-Cyklen begegnen wir Genelli auf anderem ihm ebenfalls eigenthümlichen Gebiet, in dem „Leben einer Hexe“ und dem „Leben eines Wüstlings“.

Es sind dies romantische Erzählungen oder Gedichte, statt in Wortformen, in Bildformen vorgetragen. Auch andere Künstler haben dergleichen versucht, jedoch meist, indem sie sich einem gegebenen Dichterwerk anschlossen,

Genelli thut dies nicht, er schafft sein Gedicht in der Folge seiner Bilder.

In beiden Werken jedoch ist dieses Gedicht oder diese Erzählung nicht besonders glücklich erfunden, und, was noch schlimmer ist, der Inhalt der Erzählung, die Begebenheiten selbst, in ihrer Gesammtheit, bleiben ohne ausführlichen Commentar unverständlich und sind selbst mit dem Commentar noch dunkel und unklar genug. Im Leben der Hexe sind mystische Anspielungen auf Sünde und Erlösung, an einer Stelle Anklänge an Goethe's Faust, an anderen Stellen Anderes, welches, wenn nicht bloss Spiel mit der Form, mir wenigstens unverständlich bleibt, und das Ganze möchte als poetisches Werk nicht eben hohen Werth beanspruchen, wenn auch als malerische Schöpfung besonders einzelne Scenen ganz vortrefflich genannt werden müssen; so das zweite Blatt, wo die alte Hexe dem Teufel einen ziemlich ekelhaften Liebesdienst erzeigt, und das geraubte Kind zuschaut, eine Gruppe, welche herrlich gezeichnet ist, wenn auch das Hauptmotiv, obschon hexenhaft genug, denn doch fast über das Erlaubte hinaus geht, und vor Allem das fünfte Blatt, wo der Künstler sich in der Zeichnung des hingestreckten Mädchenkörpers sich selbst übertroffen hat.

„Das Leben eines Wüstlings“ ist eine Art von Don-Juan's-Geschichte, aber im ganzen als poetische Fabel wohl noch schwächer, als die Hexengeschichte. Eine Art von christlicher Moral spielt hierin, die eben nicht sehr tief noch geistreich angebracht ist; das Titelblatt enthält die Bibelworte: „Danach, wenn die Lust empfangen hat, gebiert sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebiert sie den Tod,“ und damit soll wohl das Grundthema gegeben sein; es spielen aber auch noch andere Anspielungen auf philosophisch-religiöse Angelegenheiten mit, z. B. auf dem Titelblatt ein Teufel, welcher sich aus der Maske des Voltaire enthüllt, und in einem anderen Blatte eine Disputation zwischen derselben Voltaires-Maske und einem Mönche, wel-

che der Held des Stückes zu seiner Ergötzung im Bade anhört.

Vielleicht hat der Künstler-Dichter gefühlt, dass er mit den blossen Wollustsünden seinem Helden das Schuldbuch nicht genug belastet hatte; indessen sind diese Anspielungen auf Gottesläugnung, denn das sollen sie wohl sein, nicht zu deutlichem Ausdruck gelangt. Das Ganze ist, wie gesagt, eine Art von neuer Auflage der Don-Juans-Sage, und schliesst, wie gebührlich, damit, dass der Teufel mit dem Sünder in den Abgrund fährt. Dazu geht der Künstler in dieser zahlreichen Reihe von theilweise herrlich gezeichneten Blättern (es sind siebzehn und ein Titelblatt) so willkürlich mit dem Costume und überhaupt mit allem Realistischen seiner Darstellung um, und mischt Antikes, Mittelalterliches und Modernes so durcheinander, dass die Confusion der Darstellung die unklare Idee des Ganzen noch unklarer macht.

In beiden Folgen begegnen wir noch mehr, als in den beiden ersterwähnten Bildern, jenen Sonderbarkeiten der Formen und Bewegungen; einzelne und gerade einige der sonderbarsten und gesuchtesten Motive wiederholen sich überall und scheinen geradezu dem Künstler zur Manier geworden zu sein. So liebt er zum Beispiel, männliche wie weibliche Figuren in einzelnen Fällen sitzend oder liegend mit stark nach innen gebogenem Rücken darzustellen, eine eigenthümliche Bewegung, wobei die Posteriora in auffallendster Weise zur Geltung kommen, so auch noch vorn herüber gekrümmte Figuren, welche einen Schenkel hoch heben und den anderen strecken, eigenthümliche Hals- und Kopfbewegungen, genug, vieles, was nicht immer schön ist, ja, sogar hässlich wird.

Eine Liebhaberei an schwierig zu zeichnenden Lagen und Stellungen und ein Streben nach Originalität der Formen, welches oft geradezu zur Gezwungenheit und einer Art von Affectation führt. Zugleich auch fühlen wir häufig eine Absicht, der gewöhnlichen Sitte recht derb in's Ge-

sicht zu schlagen und Nacktheiten in's Licht zu stellen, bis zu einem Grade, wo Schönheit in Gefahr kommt und Anmuth verschwindet; indessen wollen wir das dem Künstler sehr gern verzeihen, denn es ist eine wahre Wohlthat, bei der grenzenlosen Prüderie, welche die Gesellschaft beherrscht und leider von dieser aus auch in die Kunst eingedrungen ist, eine tüchtige Kunst so rücksichtslos verfahren und den zugeknöpften und behosten Moralphilistern praktisch die Lehre geben zu sehen, dass die Kunst über die Tagessitte erhaben ist.

In „Ezechiel's Gesicht" ist es wohl ausschliesslich die äussere Grossartigkeit der Erscheinung, welche der Prophet schildert, die den Künstler veranlasst hat, sie bildlich wiederzugeben, gerade wie sie schon Rafael zu einem herrlichen Bilde begeistert hat, und manche Andere nach ihm.

Genelli hat diese Erscheinung anders aufgefasst, als frühere Künstler, er lässt den Gott Vater auf einem Wagen durch den Himmel fahren, gezogen von den vier mystischen Gestalten, welche er in menschlicher Form dargestellt hat, nur mit den Häuptern des Löwen, Stiers und Adlers und nicht in ganzer Thiergestalt, wie Raphael und Andere.

Mehr noch ist dieses der Fall bei dem Bilde, welches Amor als Versöhner der Elemente darstellt. Es sind dieses aber nur in rhythmischen Linien zusammen gruppirte nackte Gestalten, deren allegorische Bedeutung ganz nebensächlich und überflüssig erscheint; die Schönheit der Darstellung ist Alles, die Bedeutung Nichts.

Moses, der die Töchter Reguel's am Brunnen gegen die feindlichen Hirten beschützt, ist ein Bild, welches später italienischer Schule angehören könnte, nur sind die Formen voller und gewaltiger. Der die zurückweichenden Feinde bedrohende Held ist eine schöne urkräftige Männergestalt, und der feige Trotz der Gegner sowohl wie die Zaghaftigkeit der beschützten Mädchen ist sehr wohl ausgedrückt.

„Aesop, der seine Fabeln erzählt," ist ein Genrebild in hohem Styl. Am Wege auf dem hohen Brunnenstein

sitzt der kleine zwergenhafte Schalk und fesselt die zusammengelaufenen Zuhörer, Vorübergehende, wasserholende Mädchen, Hirten, Kinder durch seine witzigen Geschichten. Die Motive dieser Darstellung sind der Natur abgesehen, nicht freilich jener sogenannten Natur, die wir in den Strassen vor unserem Hause sehen, sondern der, welche überall und bei allen Menschen dieselbe ist. Wäre dieser Darstellung, eben weil sie eine Darstellung aus der wirklichen Welt ist, etwas zu wünschen, so ist es eine grössere Bestimmtheit der individuellen Gesichtsbildung und des persönlichen Ausdrucks der Figuren, was freilich nicht in Genelli's Weise liegt, der gerade in den Gesichtern seiner Figuren das Charakteristische am meisten entbehren lässt.

Im „Apoll unter den Hirten“ hat der Künstler das einfache Thema mit einer Menge von Episoden bereichert, ja, er knüpft das Haupt-Motiv, welches in diesem oft behandelten schönen Gegenstande doch nur die Wirkung der göttlichen Poesie auf den uncultivirten Naturmenschen ist, an ein Neben-Motiv, welches er zum Kern der Darstellung macht. Eine junge Hirtin ist gestorben; ihre Genossen und Freunde trauern um den Leichnam, der Gott der Töne aber mildert ihren Schmerz durch seine Gesänge; so ist das trauernde Volk zur Hauptsache geworden, aber der Künstler hat ihm noch allerlei fremdartige Gestalten hinzugefügt, Faunen, Genien, Kentauren, so dass wir eine ganz phantastische Begebenheit sehen und in eine mythische Welt versetzt werden.

Dieses Hineinspielen mit selbsterfundenen romantischen oder sentimentalen Neben-Motiven und Beziehungen in die gegebenen Gegenstände der Darstellung unterscheidet Genelli's Kunstweise von der Carstens'schen wie Modernes von Antikem.

Der Eine sucht bloss das plastisch Schöne, der andere auch das geistig Interessante.

Man kann die Werke von Genelli gewiss nicht immer geschmackvoll nennen, oft sogar nicht einmal schön, aber

immer zeigt sich der Künstler darin als grosser Meister und als kräftiger, selbst und originell denkender Dichter.

Sehr oft hat man Genelli und mit ihm noch andere unserer Künstler, welche antikes Leben und antike Mythe in ihren Werken behandeln, Hellenisten genannt. Auf Andere, auf Carstens, auf Thorwaldsen mag diese Bezeichnung mit Einschränkung Anwendung finden, auf diesen Meister passt sie nicht, er gehört ganz wesentlich der neuen deutschen Schule an. Wenn bei den Alten der Künstler ganz in seinem Werke verschwindet und nur dieses in Betracht kommt, so tritt bei Genelli, wie bei fast allen neudeutschen Künstlern die Persönlichkeit des Künstlers in jedem seiner Werke ganz bestimmt hervor, er dringt uns seine eigene Anschauung und Auffassung auf; seine Anschauung und Auffassung ist aber eine höchst grossartige und poetische.

Das Wesen der neueren Kunst, besonders dieser Richtung, ist von dem Wesen der antiken sehr verschieden und ihr fast gerades Gegentheil; die Deutschen aber haben einen kleinen Theil griechischen Geistes und Schönheitssinnes überkommen, wie entfernte Verwandte einen Theil bekommen, wo eine grosse Erbschaft vertheilt wird, und ich glaube, dass, wenn es irgend einem modernen Volke vergönnt ist, in antikem Sinne zu dichten und zu bilden, es dem Deutschen am ehesten möglich ist; in antiker Weise werden wir aber eben so wenig wie andere dichten und bilden, denn wir bleiben zuletzt doch immer, was wir sind, nämlich deutsche Leute.

Drittes Kapitel.

Eduard von Steinle.

Das ausschliessliche Studium der Zeichnung, welchem sich die Schüler und Nachfolger der cornelianischen Schule widmeten, hat ein gewisses Virtuosenthum in diesem Theile der Kunst hervorgebracht, das wie alles Virtuosenthum, oft das Mittel über dem Zweck zur Geltung bringt; man findet bei den Virtuosen der Zeichnung gerade wie bei Virtuosen des Colorits, gar häufig Gegenstände dargestellt, welche ihren eigentlichen Werth nur durch diese virtuose Darstellung erlangen; anderseits gefallen sich die Meister, im Bewusstsein ihrer Herrschaft über das Darstellungsmittel, manchmal darin, Ungewöhnliches, Sonderbares darzustellen, und die Grenze zwischen dem Poetisch-Genialen und solchem, was man beinahe abgeschmackt und bizarr nennen möchte, ist fein.

Wir sehen in einigen Werken von Genelli den Uebermuth des virtuosen Zeichners selbst über die Grenzen des Schönen und bis an den Rand des ästhetisch Erlaubten streifen; wir sehen in einzelnen Werken von Schwind die Laune und Willkür schrankenlos walten, und der Künstler scheint manchmal in einzelnen Figuren ironisch mit seinem eigenen Werke zu spassen. Die Richtung auf das Geistreiche, nicht gebunden durch die Bedingungen materiell-wahrer Erscheinung, bringt Darstellungen hervor, welche, wenn man dabei an Lessing's Principien denken wollte,

Bayerische Staatsbibliothek München

schlecht bestehen würden, und welche in der That für die bildende Kunst eigentlich nicht darstellbar sind.

Obgleich nicht zu der Schule gehörend, welcher die zuletzt angeführten Künstler angehören, muss ich hier Ed. Steinle anreihen, der ohne Zweifel einer der geistreichsten Componisten und einer der virtuosesten Zeichner ist, unter allen neueren deutschen Künstlern. Steinle ist am meisten bekannt und berühmt durch seine streng kirchlichen Darstellungen, und vielleicht mit Unrecht, ich wenigstens halte seine Kunst da besonders werth, wo sie sich mit märchenhaften und legendarischen Stoffen beschäftigt.

In zwei Oelgemälden, einer „Madonna“ und dem „heiligen Lucas, welcher die Madonna malt“, beides Werke aus früherer Zeit, erscheint der Meister nicht so vollendet und erfreulich, als in seinen Zeichnungen und Aquarellen; ebenso kann ich den Cartons zu Frescogemälden auf Burg Rheineck keinen rechten Genuss abgewinnen; in den Darstellungen herrscht eine gewisse gesuchte Einfachheit, ein Stylbestreben, welches etwas gezwungen und zu absichtlich erscheint; grossartig hingegen und vortrefflich componirt und gezeichnet ist der farbige Carton: „Die Erwartung des jüngsten Gerichts,“ ein Entwurf zu einem Frescobilde in der Abside des Domes in Berlin. Der Meister hat diese Zeichnung in Concurrenz mit Cornelius, Overbeck und, wenn ich nicht irre, mit Ph. Veit für jenen Cyklus von Wandgemälden gemacht, womit später Cornelius beauftragt worden, und wahrlich, er ist nicht ohne Ruhm aus diesem Wettkampfe hervorgegangen.

Wäre nur nicht der Gegenstand des Bildes ein gar so unglücklicher! Die Erwartung des jüngsten Gerichts, also nicht das jüngste Gericht, sondern ein Moment vorher, ein Moment unbestimmter Dauer, ohne Handlung, ohne Entwicklung. Christus, der Weltrichter, thront in der Höhe, über und um ihn die himmlischen Heerschaaren; zu seiner Rechten kniet fürbittend Maria, links stehen die Engel mit den Posaunen, das Wort des Befehls erwarten, weiter

unten Johannes der Täufer und um ihn die Apostel, zu beiden Seiten die Patriarchen und die Propheten, und tiefer im weiten Kreise umher die Heiligen der christlichen Kirche. Engel schweben nieder und empor und verbinden Himmel und Erde und auf dem Boden der letzteren endlich knieet nicht das sündige, zagende Menschengeschlecht, sondern der König Friedrich Wilhelm der Vierte und seine hohe Familie, freilich ausserdem noch, in entfernterem Kreise, das übrige Volk.

Es giebt ein wunderliches Ideengemisch, wenn wir vor dem ewigen Weltrichter, am Ende der Tage, eine irdische Majestät so selbstbewusst, im Königsornat und mit den Attributen irdischer Herrschermacht auftreten sehen, es werden da Personen einander gegenüber und in einer Art Parallele gestellt, welche im Gedanken unmöglich ist.

Wo bleibt an dem Tage, wo Erde und Himmel in Flammen vergehen sollen, und gegenüber von dem, welchem tausend Jahre wie ein Tag sind, wo bleibt da die Fürstenwürde, auch die des grössten und besten Königs, der ältesten und adelichsten Familie? Die alten Maler des jüngsten Gerichts haben freilich auch Könige, Päpste und Fürsten im Ornat ihrer Würde erscheinen lassen, gewöhnlich aber nur als Beute der Hölle, um anzudeuten, dass beim letzten Gericht ohne Ansehen der Person verfahren wird, und die Menschenkinder dem Ewigen gegenüber eben nur arme Menschenkinder sind.

Der fromme König, welcher unsern grössten Meistern einen so unvortheilhaften Gegenstand zu malen gab, hat wahrscheinlich ganz anders gedacht, als die Bilder es uns jetzt darstellen; er hat nach seinem Wahlspruche: „Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen," sich und seine Familie dahin stellen wollen, als demüthige Christen, welche, wie Andere auch, mit Ergebung den Tag erwarten, an welchem Jedem werden soll nach seinen Werken — das lässt sich leider aber nicht malen, und auf dem Bilde erscheint just das Gegentheil.

Genug davon! Steinle hat trotz der Ungunst des Gegenstandes ein in vieler Beziehung vortreffliches Werk geschaffen; in der Anordnung der Gruppen herrscht grosse Klarheit. Die Linienführung im Ganzen, die Zeichnung der Figuren im Einzelnen ist von grosser Schönheit, und, was noch mehr ist, das Ganze athmet eine gewisse Innigkeit, eine Frömmigkeit, welche selbst in einem solch hochceremoniösen Act und unter den widersprechenden Formen des Hofdienstes nicht ganz erstickt ist.

Cornelius hat die Sache im Allgemeinen ähnlich behandelt, wie das denn auch nicht wohl anders möglich ist; indessen herrscht in seiner Darstellung bei mehr Grösse und Erhabenheit, in einzelnen Motiven und Gestalten, im Ganzen mehr Kälte und weniger Gefühl; als ich seinen Entwurf in der ersten allgemeinen Ausstellung in München sah, konnte ich nicht umhin, zu denken, wie der Meister dieses Bild gegen eigenen Willen und Ueberzeugung, nach fremder Angabe gemacht habe, und wie er deshalb so kühl und so frostig, und ohne das Leben und das enthusiastische Feuer erscheint in diesem Bilde, gegenüber seinen anderen Werken. Bei Steinle's Bild ist das nicht der Fall; der fromme Künstler hat sich an dem christlich-mystischen Theile seiner Aufgabe begeistert und sich durch die incongruente Zugabe dazu nicht stören lassen; sein Bild ist deshalb auch wärmer und wärmender geworden, als das seines siegreichen Concurrenten, und der Künstler hat, wenn nicht den Sieg errungen, doch grossen Ruhm mit seinem Werke verdient.

Aber der grösste Reiz Steinle'scher Kunst erscheint nicht in den grossen und gewaltigen Darstellungen biblischer oder christlich-kirchlicher Gegenstände, in seinen mystisch-frommen Gebilden, in welchen er oft bis in's ganz Abstruse und in eine dem Schönheitssinne und dem Kunstverstande widersprechende Symbolik sich verliert, sondern in seinen märchenhaften und romantischen Darstellungen aus Legende, Sage und Dichtung.

Es liegt in diesen Bildern eine eigenthümliche Zartheit des Gefühls, welches sich bald in warmer Frömmigkeit, mit einem Anflug von ascetischer Entsagungsfreudigkeit, äussert, bald auch in einer Art von träumerischer Poesie und Humor; nur ist Steinle's Humor ein ganz anderer, als der Humor in Schwind's oder Schrödter's oder Neureuther's humoristischen Figuren und Episoden.

Wie eigen, kindlich, wunderlich, so realistisch im Einzelnen, und doch so ganz phantastisch und märchenhaft im Ganzen, ist das Aquarell, in welchem Spindel, Webeschiff und Nadel dem fleissigen Mädchen den Freier in's Haus führen! Freilich ohne die Inschrift, und noch einige Phantasie und guten Willen, kann man die Geschichte nicht wohl verstehen, aber mit diesen Hülfen lässt sich die Geschichte so lieblich ausspinnen; Steinle will nicht, wie Genelli, eine Geschichte wirklich erzählen, sondern deutet sie nur an, und überlässt uns, sie nur nach unserem Gutdünken fort- und auszudichten. Wie ist die Mädchengestalt so allerliebst, züchtig, häuslich und doch so coquett, nur in ihrer Weise; wie seltsam träumerisch reitet der fürstliche Jüngling daher, umstrickt von dem Zauber des ihn umschlingenden, einfangenden Fadens, und wie gewinnt dies durch die eigene Form der Darstellung; es klingt ein so eigener, alterthümlich verschollener Ton daraus hervor.

Eine andere vortreffliche Zeichnung ist die, worin die Legende der heiligen Margaretha von Cortona dargestellt ist. Wie lebendig ist der seelische Ausdruck dieser Figuren!

Weniger sagt mir die Legende der heiligen Euphrosyne zu, wo der Meister eine bei den altdeutschen und altitalienischen Künstlern übliche Form der Darstellung gewählt hat, welche denn doch nicht ganz empfehlenswerth sein dürfte.

Er hat nämlich, wie auch in einigen anderen legendarischen Darstellungen, die verschiedenen Momente der Geschichte in ein Bild gebracht, und zwar so, dass sie nicht

einzeln abgeschlossen, sondern nur durch Nähe und Ferne getrennt werden, eine symbolische Kunstform, deren Verständniss schwierig ist und vom Beschauer verlangt, dass er materiell Unmögliches und thatsächlich Unwahres im Geist umwandle und die Form, bloss als Symbol betrachtend, vergesse; wir sollen bei solchen Darstellungen also eigentlich nicht das Dargestellte, sondern eine Darstellung, welche darunter verborgen ist, sehen.

Die heilige Euphrosyne verlässt ihr väterliches Haus, um der Hochzeit zu entgehen, flieht als Mönch verkleidet, in ein Kloster und wird mit Verkennung ihres Geschlechtes, darin als Bruder aufgenommen. Es folgen nun allerlei Schicksale, von welchen wir im Bilde weniger sehen, bis endlich auf dem Todesbette der vermeintliche Mönch, von dem trauernden Vater, der sie überall gesucht hatte, erkannt und wiedergefunden wird.

Um diese Geschichte nun in der angegebenen Form darstellen zu können, ist es nöthig gewesen, die einzelnen Figuren mehrfach auftreten zu lassen, und zwar hat der Künstler unserer geistigen Auffassung sehr viel zugemuthet. Da kommt zum Beispiel der Vater mit dem Bräutigam an die Hausthür, und schaut auch sogleich oben zum Fenster hinaus, in Verzweiflung über die entflohene Tochter, welche an der anderen Seite des thurmartigen (des Raumes weges) schmalen Hauses hinaus eilt, in den Kahn, welchen ein Mönch führt, und gleich dahinter sehen wir denselben Kahn hingleiten mit zwei Figuren, deren eine die als Mönch verkappte Jungfrau ist. Und so geht es fort.

Eine grosse Zeichnung nach Shakespeare's Kaufmann von Venedig hat wieder einen ganz anderen Charakter. Wir sehen den Marcusplatz im Mondschein, Shylock irrt in Verzweiflung umher und jammert:

> my daughter — oh my ducats — oh my daughter,
> fled with a christian! — oh my christian ducats!

Gassenbuben umspringen ihn verhöhnend, die Matrosen auf den Schiffen, auf Bord und Mastwerk herumliegend,

lachen über ihn, im Vordergrund aber entfernt sich die Gondel mit der entflohenen Tochter, ihrem Geliebten und mitentführtem Schatzkästlein. In einem anderen Fahrzeuge schiffen sich Andere ein, sind es die abgewiesenen Freier? So hat der Künstler auch hier wieder nicht sowohl eine Scene des Dramas dargestellt, als vielmehr einige Episoden des Gedichtes zusammengezogen, indessen ist hier doch die Realität der Begebenheit gewahrt und der Wahrscheinlichkeit nicht widersprochen.

Unter den kleineren Darstellungen hat für mich einen ganz besonderen Reiz „Die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte des Tempels“, sodann „Der heilige Franciscus auf seinem Lager in der Zelle, welchem ein Engel Musik macht“, eine Darstellung von köstlich kindlicher Naivetät; vortrefflich gelungen ist auch „Christus und Petrus auf dem Meere“, besonders in Bezug auf die Farbe, welche die sonst etwas mystisch seltsame Form der Darstellung mildert. Nicht ganz so naiv unmittelbar ist die Communion der heiligen Magdalena empfunden, obgleich ein schönes Blatt; ganz unverständlich hingegen, und im innersten Wesen undarstellbar scheint mir die „Maria in Ephesus“. Auch der heilige Christophorus mit dem Jesuskinde ist zwar schön von Farbe und Wirkung, sonst aber nicht eben bedeutend.

Die Aquarelle „Der Cardinal Pönitentiarius“, so wie die Costumefigur eines Bauern, mit einer Fahne sind als Aquarell-Gemälde höchst vortrefflich; vortrefflich ist auch als Zeichnung die Kohlenzeichnung zu den „mehreren Wehmüllern“ von Brentano, ganz besonders aber die Zeichnung zu Brentano's Märchen vom „Müller Radlauf“. In diesem Blatte herrscht eine so feine Grazie, die Composition im Ganzen, wie die einzelnen Figuren sind so anmuthig schön, die Zeichnung ist so überaus fein und elegant, dass man die Unverständlichkeit der Darstellung, mir wenigstens ist sie unverständlich, ganz vergisst.

In diesen letzteren, aber auch in allen seinen anderen

Werken, zeigt sich die Virtuosität des Meisters, von welcher ich schon oben sprach. Ich glaube dem vortrefflichen Künstler nicht zu nahe zu treten, wenn ich sage, dass seine Werke freilich immer voll grosser poetischer Eigenschaften sind, dass aber neben diesen sich manches Sonderbare, ich möchte sagen, Eigensinnige und nicht immer zu Lobende darin findet, sowohl in der Wahl, als in der Darstellung der Gegenstände, dass aber alles das uns werth und angenehm gemacht wird, durch die grosse Virtuosität der Zeichnung und Behandlung. Steinle's Zeichnungen erscheinen mir wie so manche Musikstücke, welche uns weniger freuen würden, machte sie nicht der kunstvolle Vortrag hinreissend schön. —

Viertes Kapitel.

Friedrich Overbeck und die Heiligenmaler.

Die Deutschen sind zu allen Zeiten ein frommes Volk gewesen; eine eigene Sehnsucht, wie das Heimweh, hat sie immer über die Erde und das irdische Dasein hinausgezogen, dass Verhältniss des Menschen zu Gott und das Wesen der Gottheit ist zu allen Zeiten der Gegenstand unserer innigsten Gefühle und unserer tiefinnigsten Gedanken gewesen. Wenn die ganze Welt in Materialismus zu versinken drohte, so waren es immer deutsche Männer, welche die Rolle des mahnenden Gewissens übernahmen und auf das Ueberirdische und Uebersinnliche hinwiesen.

Die Rückkehr zur Religiosität, man kann wohl sagen: zum Christenthum, welche in den ersten fünfzig Jahren dieses Jahrhunderts überall statt fand, ist grossentheils von Deutschland aus angeregt worden, und bei den Deutschen hat wunderbarer Weise hauptsächlich Poesie und bildende Kunst das Apostel- und Predigeramt übernommen.

Die romantischen Dichter hatten mit den mittelalterlichen Traditionen das Christenthum so zu sagen mit in den Kauf genommen; es gehört einmal wesentlich dazu.

Die Reste und Trümmer gothischer Kirchenbauten, geheimnissvoller und anziehender in ihrer Verwahrlosung und in ihrem Verfall, die Legenden und Sagen, welche sich daran knüpften, gaben der Dichtkunst eine ganze Welt von neuen Stoffen, deren sie sich mit Eifer und Begeisterung

bemächtigte. Glockenklang und Weihrauchduft gewährten einen neuen Reiz und eine fremdartige Würze für die auf dem kühlen Parnass und Helikon Fröstelnden und aus dem bacchischen Taumel Ernüchterten; das alterthümliche Kirchengepränge brachte neue Farben in die abgeblasste, farblose Welt.

Göthe verglich die „neupoetischen Katholiken", wie er sie nannte, mit Kindern, die Procession spielen.

Aber aus dem Spiel ward Ernst; heisse Gemüther berauschten sich an den poetischen Klängen und Düften, die Religion, welche Anfangs nur ein Element der Poesie sein sollte, machte ihr selbstständiges Recht geltend, sie konnte nicht dienen: sobald sie einmal anerkannt war, musste sie herrschen.

Die Dichter, welche zuerst die religiösen Gefühle nur als eine neue Art von Maschinerie für die poetische Scene gebraucht und den geistlichen Rock als Maske getragen hatten, lebten sich bald ganz hinein und wurden, was sie Anfangs nur gespielt hatten, Priester und Propheten. Ausserdem hatte sich, in Norddeutschland besonders, durch die ganze ungläubige Zeit hindurch das Christenthum in der Form einer Art von rationeller Moralreligion erhalten, womit es den Leuten aufrichtig Ernst war; aber dieses Christenthum war den poetischen Gemüthern zu nüchtern, die Verstandesthätigkeit, welche es immer anregte, war ermüdend, man sehnte sich nach Wärme und Behaglichkeit und war herzlich froh, als nun plötzlich die Poeten und Aesthetiker eine Gefühlsreligion zu Ehren und Rechten brachten.

Nun proclamirte man die Religion als Grundlage und Ursache aller Dichtung: ohne Glauben und Frömmigkeit sollte fürder keine poetische Begeisterung mehr möglich sein.

Auch die bildende Kunst musste folgen; aus den Polterkammern und Schutthaufen, wohin die aufklärende Zeit sie verwiesen, zog man die Kunstwerke des Mittel-

alters wieder hervor und fand in ihnen, was man gerade entbehrte, Naivetät, Innigkeit und Ueberzeugungstreue, und schrieb diese Vorzüge der tiefen Frömmigkeit ihrer Urheber, die man einmal als unbezweifelt annahm, zu. Grösseres oder geringeres Talent sollte nur die Folge grösserer oder geringerer Glaubensbegeisterung sein. Man vergass, dass die Kunst doch immer nur auf dem Sinnlichen beruhte; sie sollte nunmehr das Sinnliche abstreifen und ganz geistig werden, sie sollte ihre Gestalten nicht mehr aus dem Leben und der Natur, sondern aus der Tiefe des Gemüthes hervorschaffen, sie sollte der Welt und der Schönheit entsagen, um eine höhere Welt und höhere Schönheit zu erringen.

„Weil einige Mönche Maler gewesen waren,“ so spottete Göthe, „sollten alle Maler Mönche werden.“

Ein norddeutscher Mann erfasste diese neue Aufgabe, nicht wie die Dichter in wüstem Sinnen- und Seelentaumel übermattet und überreizt, sondern mit dem ganzen Ernst und der Aufrichtigkeit, die er von Hause mitgebracht hatte; er fand die Form für den Ausdruck des neuerwachten christlichen Gefühls.

Ursprünglich anlehnend an altdeutsche Muster, schuf Friedrich Overbeck eine ganz neue Kunstrichtung.

Nicht nur weil der von den Romantikern eingeschlagene Weg nothwendig zum Katholicismus und zur Kirche führen musste, sondern auch aus innerer Neigung wandte sich ein grosser Theil unserer Künstler dahin, alle die weichen, sehnsüchtigen Naturen, anderseits aber auch Männer von ernsterem religiösem Sinn. Overbeck's Beispiel, welcher seine Kunst ausschliesslich dem Dienste der Religion widmete, hat viele Nachfolger gefunden, auch solche, welche in dieser Richtung über Maass und Ziel hinausgingen; im Ganzen aber hat sich auf diesem Gebiete unsere Kunst am reinsten und schönsten entwickelt. Selbst unsere Nachbaren, die Franzosen, welche sonst gern den Ruhm unserer Kunst anfechten, lassen uns in diesem Falle

den Vortritt; unsere Meister dieser kirchlichen Kunst gelten überall als Muster und haben durch ihre Werke und ihr Beispiel eine vollkommene Umwälzung in der kirchlichen Kunst hervorgebracht, welche sich allmählich über ganz Europa erstreckte.

Es war natürlich, dass die Nachfolger dieser neuchristlichen Kunstrichtung sich bald mehr und mehr zu den altitalischen Künstlern hingezogen fühlen mussten; schienen sie doch die Vorgänger und Meister der Deutschen; sie waren dem katholisch-ascetischen Ideal, welches man sich geschaffen hatte, am nächsten gekommen; Fra Angelico von Fiesole war der reinste Vertreter einer ganz gottesdienstlichen, von aller Sinnlichkeit und allem Sinnenreiz absehenden Kunst. So sehen wir denn diese Schule oft auf dem Wege zu seltsamen Verirrungen und Mustern folgen, welche unserer Zeit und unseren Begriffen sehr fern liegen.

Aber Uebertriebenes hält nicht lange Stich, und jene extreme Richtung der Kunst musste sich bald modificiren; auch auf dem Gebiete der Heiligenmalerei hat der Realismus sein allerdings dort nur bescheidenes Recht in Anspruch genommen, hauptsächlich durch die Düsseldorfer Schule.

Für jene oben charakterisirte Kunstweise der sogenannten nazarenischen Schule ist sehr bezeichnend die Vision des heiligen Franz von Assisi, ein grösseres Wandgemälde, welches Overbeck in der Kirche des Heiligen in Assisi ausführte. Es erinnert ganz an frühe italienische Kunstwerke; dürftig componirt, eine etwas magere Zeichnung und ein gänzlicher Mangel der Farbe und Wirkung, aber voll von einer Art von hingebender Frömmigkeit und Begeisterung, die den Beschauer jedenfalls nicht gleichgültig lässt.

Ein noch früheres Werk des Künstlers, „Die Erweckung des Lazarus“ (von 1824) ist in der Composition sehr naiv und erinnert noch mehr wie das vorgenannte Bild an die älteren

Italiener. Die Zeichnung ist einfach und sehr fein, wenig bewegt, und gleichfalls etwas mager, die Farbe des Bildes ist hart und unharmonisch, die einzelnen Localfarben stehen ungebrochen schroff neben einander. Das Bild ist dünn und mit Lasurfarben gemalt, mit schwärzlichen und dumpfem Schatten und macht fast den Eindruck eines Glasgemäldes.

„Der Tod des heiligen Joseph," eine Zeichnung von grösster Unscheinbarkeit, ist in jeder Beziehung ein vortreffliches Werk, voll des tiefsten Gefühls, voll des wärmsten Seelenausdrucks: „Selig sind die, welche in dem Herrn sterben!" ist der Gedanke dieses Bildes, und er konnte nicht edler, einfacher, frömmer ausgesprochen werden. Im Schoosse Christi athmet der heilige Geist seine reine Seele aus, segnend erhebt der Heiland seine Rechte, und betend kniet Maria neben ihm.

Man kann nicht genug bewundern, wie in Overbeck's Werken der Geist und die Form so ganz und gar einig sind; da ist auch nicht eine Linie, welche überflüssig wäre, nicht eine Form, welche anderen Rücksichten diente, als nur dem reinsten Ausdruck des tieferfassten Gegenstandes. In dieser Beziehung ist Overbeck ganz ebenbürtig mit Cornelius, und beide Meister verdienen mit Recht, immer zusammen als die Ersten unter den Meistern der neuen deutschen Schule genannt zu werden, welche ja von diesen Beiden ihren Ursprung herleitet.

So sehr beide Meister sich aber auch darin ähnlich sind, dass ihre Kunst auf dem Charakteristischen des Gegenstandes beruht und davon ausgeht, so verschieden sind sie in anderer Beziehung.

In Cornelius' religiösen Darstellungen waltet vor Allem die göttliche Majestät, die Macht und Herrlichkeit Gottes und die erhabene Würde seiner Heiligen; dem unerbittlich weltwaltenden Gott gegenüber stellt er die Menschheit, die Bösen entweder in verzweifeltem, nutzlosem Widerstreben oder in kalter Resignation, die Guten in seliger Erhaben-

heit über irdische Gefühle, irdischem Schmerz oder irdisches Glück dar; überall herrscht eine tragische Erhabenheit. Bei Overbeck waltet der menschenliebende, vergebende Christus, der Gott der Gnade, der für die Menschheit und mit der Menschheit leidet, und das liebevolle Dulden hingebender Frömmigkeit.

Die tiefinnigste Frömmigkeit des Künstlers athmet aus allen seinen Werken, und ich wusste kaum einen anderen Künstler unter den lebenden, welchem es so gelingt, das, was sein Herz bewegt, in seinen Bildern auszusprechen.

Wenn bei Cornelius das ganze Werk auf der geistigen Erfassung und Durchdringung des Gegenstandes beruht, so beruht es bei Overbeck auf dem Gefühl, und man hat nicht ganz ohne Grund der ganz und gar männlichen Erscheinung von Cornelius' Kunst gegenüber Overbeck's Kunst als eine mehr weibliche bezeichnet.

Die grösste Meisterschaft in der Zeichnung, eine wunderbare Leichtigkeit in der Behandlung des Griffels und der Kohle, trägt zu der vollkommenen Erscheinung des Geistigen in Overbeck's Werken sehr viel bei; der Künstler ist durch sein Material, so weit er's gebraucht, niemals gehemmt; er gebraucht es indessen mit grosser Mässigung, und niemals sieht man bei ihm, wie wohl bei anderen Meistern, die Fertigkeit, die Virtuosität zur bewussten Erscheinung gebracht, niemals sehen wir in seinen Werken die Kunst um der Kunst willen erscheinen, niemals das Coquettiren mit dem virtuosen Machwerk.

Die Schönheit in Overbeck's Figuren ist immer eine höchst keusche, ich wüsste sie nicht besser zu bezeichnen; obschon er die Menschen individueller auffasst und charakterisirt, als Cornelius, so streift er doch alles ab, was nicht streng nothwendig, was kleinlich und zufällig ist, und seine Formen erscheinen dadurch mitunter etwas dürftig; keineswegs aber finden wir bei ihm jene ascetische Dürre, worin manche andere streng christliche Künstler das Wesen der Frömmigkeit suchen.

Eben so finden wir bei Overbeck auch nur selten jene mystisch-symbolische Weise, das Spiel mit tiefsinnigen Beziehungen, worin sich viele unserer christlichen Künstler gefallen; in seinen meisten und besten Werken stellt er den erfassten Gegenstand einfach und schlicht dar, und seine Darstellungsweise erinnert direct an die Sprache des Evangeliums.

Die Zeichnungen zu den Evangelien sind durch den Stich bekannt. Nach meinem Gefühl sind die Blätter unter allem, was die neuere Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat, das Werk, welches am meisten dem Geiste des Gegenstandes, den es darstellt, entspricht. Voll des tiefsten Gefühls, voll Ruhe und Milde, mit einer Klarheit und Verständlichkeit componirt, die immer den Gegenstand vor Allem in's Auge fasst und schlicht erzählt, zeigen sie die edelste Einfachheit der Formen und eine wirklich jungfräuliche Anmuth und Schönheit. Die religiöse Begeisterung wird durch einen klaren Verstand gehalten und gemässigt; nirgend sehen wir in diesen Blättern die Excentricitäten einer gepeinigten überspannten Phantasie, die so häufig in modernen christlichen Bildern hervortritt, nirgend auch die formellen Gemeinplätze, die ebenfalls so häufig auf diesem Gebiete erscheinen. Die Handlung ist immer die Hauptsache der Darstellung, und obgleich die Zeichnung nur das Nothwendigste giebt, sind die Figuren doch immer Menschen und werden nicht zu symbolischen Abstractionen.

Durch dieses Festhalten an dem Kern der Darstellung, an dem Gegenstand, bleiben die Bilder immer durchaus lebendig und wahr, und manche sind sogar höchst dramatisch und voll leidenschaftlicher Bewegung. So die Scene, wo Christus und Barrabas dem Volke zur Wahl vorgestellt werden und dieses sich für den Letzteren ausspricht. Diese Darstellung ist nicht nur der Form nach höchst originell erfunden, sie ist ganz im Sinne antiken Volkslebens aufgefasst. So das Bild des Kindermordes,

wo der Künstler weislich die widerliche Abschlachterei vermieden hat, aber die Mütter über ihre ermordeten Kinder in wahrhaft grossartiger Weise klagend darstellt.

In der Scene, wo Pilatus und Herodes sich nach Verurtheilung des Heilandes begrüssen, liegt in der Darstellung sogar ein Zug von Humor, wie man ihn kaum erwarten sollte bei einem Künstler wie Overbeck. Der mürrische Ernst des römischen Landpflegers, der sich seiner Macht bewusst ist, das freundliche Lächeln des vornehmen, aber der höheren Gewalt gegenüber unmächtigen Fürsten, die höfische Gewandtheit des verschmitzten jüdisch-griechischen Diplomaten gegenüber der Derbheit des Soldaten und die Weise, wie diese beiden sich verbindlich und mit Fingerspitzen die Hand reichen, das ist vollkommen der Natur abgelauscht; man sieht, der Künstler ist nicht nur seinem Gefühle gefolgt, er hat auch die Geschichte studirt und die Menschen.

Durch diese Vorzüge unterscheidet sich Overbeck sehr von vielen unserer specifisch christlichen und kirchlichen Maler, die häufig sich erst dann des heiligen Gegenstandes würdig zu machen glauben, wenn sie in subjectiver Befangenheit sich von der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit möglichst entfernen.

Nahe verwandt mit Overbeck in der ihm eigentlichen Richtung und Kunstweise erscheint Ed. Steinle, welcher in einigen Werken eine auffallende Aehnlichkeit mit Overbeck'schen Werken zeigt; dennoch sind beide Künstler sehr verschieden. Jene tiefe Frömmigkeit, welche aus Overbeck's Bildern so kindlich naiv uns anschaut, erscheint in Steinle's Bildern mehr selbstbewusst und absichtlich; jene fromme Einfachheit und Schlichtheit steigert sich bei Steinle zur ascetischen Entweltlichung. Wenn ich bei dieser Kunst die Muse nennen darf, so möchte ich sagen, Overbeck's Muse ist eine Jungfrau, Steinle's eine Nonne.

Seine „Madonna“, welche 1861 in Köln ausgestellt war,

ist ein eigenthümliches Bild, schön in den Linien der Composition, weniger in der Form der Figuren, welche mit Ausnahme des hübschen und naiven Christuskindes etwas mager und kränklich erscheinen; die Madonna selbst hat etwas Altjungferliches, und die Physiognomie des musicirenden Engels ist ebenfalls eigenthümlich spitz und scharf. Seltsam ist der Hintergrund: er stellt die Ruinen des heutigen Rom (vor 1861) dar und bildet einen wunderlich anachronistischen Contrast mit dem Gegenstande des Bildes. In einem anderen Werke, dem St. Lucas, welcher die Madonna malt, ist besonders diese sehr schön, von tief ernstem, innigem Ausdruck, eine edle, hohe Weiblichkeit.

Die Engel, die der Künstler im Chor des Domes von Köln al fresco ausgeführt hat, sind Werke von grosser Schönheit, in welchen sich Ernst und Würde mit einer gewissen Eleganz vereinigt. Ein Gemälde, „Maria mit Elisabeth", 1858 in München ausgestellt, ist ebenfalls ein schönes Werk von grosser Innigkeit des Ausdruckes und sehr edler Zeichnung. Auf einen Cyklus von Compositionen, welche für die Wandgemälde im Museum zu Köln bestimmt waren, und die Kölnische Kunstgeschichte darstellen sollen, sowie auf manche andere Werke des Künstlers, werde ich später zurückkommen. In anderer Weise, als diese beiden christlichen Meister, erscheint ein dritter gleicher Richtung: Joseph Führich.

In Führich's Werken finden wir häufig eine mystisch-symbolische Auffassung, welche sich jedoch in sehr klare, verständige Formen kleidet; Führich ist wie Steinle in ausgesprochenster Weise ein katholischer Künstler, er fasst meistens auch das bloss Biblisch-geschichtliche in bestimmt kirchlicher Weise auf, indessen nicht mit der ascetischen Strenge, welche Steinle's religiöse Darstellungen auszeichnen. Seine Compositionen sind voll und reich, seine Formen sind markig und kräftig, die Bewegungen und der Ausdruck sind energisch; es ist nicht das warme, weiche Gefühl, das vorherrscht, wie bei Overbeck, nicht die schwärme-

rische Begeisterung, wie bei Steinle, noch auch die erhabene Gewalt und Majestät, wie bei Cornelius, wohl aber ein männlich kräftiger Ernst, eine ruhige Würde; die Darstellung strebt nach rationeller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, und selbst die mystischen Beziehungen erscheinen mehr durch Verstand combinirt, als aus poetischer Inspiration entsprungen.

Führich's Zeichnung zeigt tiefes Studium, eine gewisse akademische Richtigkeit; sie ist nicht so schlicht und anspruchslos wie bei Overbeck, nicht so virtuos wie bei Steinle, charakteristisch und schön, immer bewusst und klar und nicht ohne Absicht, auch mit der Form als solche zu wirken; ganz besonders vortrefflich sind die Gewänder voll reicher und origineller Motive und zugleich höchst verständig und verständlich durchgebildet.

Unter seinen grösseren Zeichnungen ist „Die Erweckung des Lazarus“ nicht eben sehr neu oder originell in den Motiven wie bei dem so unendlich oft behandelten Gegenstande auch kaum zu erwarten ist; eigenthümlicher ist eine andere Darstellung, wie Thomas die Wundmale des Heilandes berührt. Es herrscht in diesem Bilde eine fast zu grosse leidenschaftliche Erregtheit und Bewegung und es erhält durch diese und durch die Anordnung der Gruppe einen Schein von theatralischer Scene.

Das Oelgemälde „Boas und Ruth“ ist eine schöne, klare und erfreuliche Composition voll idyllischer Anmuth; die Ausführung des bereits älteren Bildes jedoch ist der Zeit entsprechend, in welcher es gemalt wurde, ohne allen malerischen Reiz, die Farbe ist grell und die Behandlung trocken und hart. Die ganz auf die Zeichnung gerichtete Aufmerksamkeit hat unseren Künstlern das Auge für die Farbe und die Geschicklichkeit der Pinselführung genommen, und es hat lange gedauert, bis die deutsche Kunst auch in malerischer Beziehung zu Kräften gekommen ist.

Seine trauernden Juden in Babylon sind zwar in einer

trockenen, an altdeutsche Kunst erinnernden Weise gemalt, aber mit einer gewissen Breite und Derbheit gezeichnet, es fehlt ihm hier die jungfräuliche Anmuth Overbeck's, aber er entwickelt dafür mehr männliche Kraft.

Sehr eigenthümlich sind zwei arabeskenartige Zeichnungen Führich's, in welchen er jener oben bezeichneten, geistreich andeutenden Darstellungsweise folgt, die eine „Frühling", eine Art von lyrischem Gedicht, die andere „Roma", eine Art von historischer Allegorie, beide aber mit religiösen Beziehungen durchwebt.

In dem „Frühling" bildet der auferstandene Christus die Hauptfigur; um ihn sind Kindergruppen mit symbolischen Andeutungen auf das Wiedererwachen der Natur und die Freude darüber; ein Knabe schlägt mit dem Hammer auf den Fels, und ein Quell sprudelt daraus hervor, ein bekränztes Mädchen (der Frühling?) hebt ein grosses Tuch, das Leichentuch des Winters, empor, und darunter erscheinen Kinderchen mit Glöckchen in den Händen (die Maienglöckchen, welche den Frühling einläuten), zu Füssen des Christus sitzt ein Engel mit einer Schrifttafel, neben ihm zwei Schlafende und zu beiden Seiten blicken wir in Gräber mit offenen Särgen; eines der Glockenkindchen läutet hinunter, die Schläfer zu wecken, ein Hahn kräht den Morgen an, eine brennende Lampe neben dem Todten deutet auf das ewige Licht der Kirche; zur anderen Seite steht der Weihkessel, wieder in symbolischer Beziehung zu dem lebendigen Quell, welcher von oben herunter sprudelt. Man kann der Composition einen gewissen poetischen Werth nicht absprechen, jedoch ist diese Poesie wohl mehr aus allegorisirender und symbolisirender Verstandesthätigkeit entsprungen, als aus warmen Gefühl, und so bleibt die Wirkung auf den Beschauer eine geringe.

Die andere Zeichnung zeigt unten das heidnische, weltbeherrschende Rom, dem alle Völker huldigen, darüber aber die Madonna, als Symbol der römisch-katholischen

Kirche, mit der Weltkugel in der Hand und von Gott Vater und Christus mit der päpstlichen Tiara gekrönt, über welche das Gotteslamm schwebt: wieder eine weltbeherrschende Roma; das Ganze ist eine Darstellung, welche uns augenblicklich etwas fremdartig anschaut.

Alle diese Werke aber geben keinen rechten Begriff von der Kunst dieses Meisters, der in seinen früheren, durch Nachbildungen bekannten Werken so hoch steht; ich erinnere nur an die „Bilder zur Legende der heiligen Genovefa“, an den „Triumph Christi“ und so manche andere. Andere Werke, in welchen der Künstler sich auf dem geschichtlichen Gebiete ergeht, gehören in eine andere Reihe von Darstellungen.

Philipp Veit in Mainz, einst der Studiengenosse Overbeck's, und ein mit Recht sehr berühmter Meister ähnlicher Richtung, erscheint mit seinen Werken nur selten auf den Ausstellungen, wie denn die Werke der Künstler, welche sich vorwiegend der kirchlichen Kunst widmen, nicht wohl aus den Kirchen in die Ausstellungen gebracht werden können. Ich nenne hier seine beiden „Marien am Grabe Christi“, ein tief gefühltes, inniges Bild, welches fast schon in das Gebiet des Romantischen hinüberspielt; es ist weniger eine biblische Darstellung, als ein Gedicht über einen biblischen Stoff. Das sehr bekannte, und durch den Stich nachgebildete Werk vertritt des Altmeisters Kunstart in sehr würdiger Weise. Zwei Cartons aus späterer Zeit, allegorische Figuren der „Germania“ und der „Italia“, obschon von höchst edler und schöner Zeichnung, sind nicht sehr charakteristisch für das, was sie darstellen sollen. Sie sind wie die beiden Marien durch den Stich allgemein bekannt. Ein dritter Carton „Maria und Anna“ darstellend, ist nicht eben bedeutend, weder durch den Gegenstand noch die Art der Darstellung.

Des Meisters römische Arbeiten, sowie das grosse Gemälde im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. sind so erschöpfend beschrieben worden, dass ich von einer Be-

sprechung derselben absehen kann. Dasselbe gilt für die vielen kirchlichen Werke des Künstlers. An anderer Stelle werde ich noch Gelegenheit haben von dem Meister zu sprechen.

W. v. Schadow ist wie Veit ein Studiengenosse von Overbeck und ein viel genannter Meister, besonders deshalb, weil eine ungemein zahlreiche Reihe von Schülern ihn als ihren Lehrer dankbar anerkannt hat. Schadow wird in der Geschichte der Entwicklung der neueren deutschen Kunst immer eine grosse und wichtige Persönlichkeit bleiben, seine Wirksamkeit als Meister ist nicht nur sehr mächtig gewesen, sondern auch höchst eigenthümlich und eine solche, wie sie kaum in gleicher Weise je stattgefunden hat; denn man kann sagen, obgleich es paradox klingt, dass er seine Schüler machen gelernt hat, was er selbst nicht konnte, und eine Kunstweise geschaffen hat, die er selbst kaum wollte.

Bei späterer Gelegenheit und anderen Bildern, als die sind, von denen ich hier rede, werde ich das Gesagte nachweisen können.

Vier seiner Werke, obwohl nicht seine besten, geben einen guten Begriff von der Kunstweise des Meisters, es sind „Christus mit den zwei Jüngern nach Emmaus wandernd“, eine „Caritas“, ein Portrait des Dichters Immermann und ein grosses symbolisches Bild: „Der Quell des Lebens“.

In diesen Bildern zeigen sich zwei Richtungen, welche der Künstler angebahnt und in welchen er viele Nachfolger gefunden hat: die Wahl von lehrhaften parabelartigen Stoffen und deshalb eine symbolisirende Darstellungsweise und in Bezug auf die Ausführung das Festhalten an der gegebenen individuellen Natur, an dem Modell. Lassen schon in der Dichtkunst die Parabel und das Lehrgedicht meistentheils nur noch eine Halbpoesie zu, die in den Fesseln der Nebenzwecke und Nebenbedingungen sich mühsam schleppt, so sind sie noch weniger günstig für die bildliche Darstellung.

Das Kunstwerk soll, um eine freie Schöpfung sein zu

können, seinen Zweck in sich selbst haben: es soll sein, was es ist, und nichts mehr noch Anderes; wenn es aber lehren und bekehren soll, so muss es fremden Zwecken dienen, und diese Zwecke stören oft ganz und gar die rein künstlerische Darstellung und Vollendung: Schadow's Quell des Lebens ist eine solche Darstellung. Der Quell des Lebens soll ein Symbol sein für das erlösende Christenthum; das in der Bibel oft gebrauchte Wortbild von dem lebendigen Brunnen, der die Verlechzenden erquickt, ist hier zur bildlichen Erscheinung gebracht, die Bedeutung schwindet unter der Wucht der materiellen Erscheinung, und diese wird ohne die Bedeutung abgeschmackt. Mit den Worten Quell und Brunnen können wir alle möglichen Ideen verbinden und gebrauchen sie umschreibend für die abstractesten Begriffe; ein gemalter Brunnen aber ist wie ein wirklicher, eben nur ein Brunnen, und Wasser ist Wasser.

Ein Brunnen ist dargestellt. Unter dem Becken desselben steht in einer Nische ein Steinbild, die Gottesmutter mit dem Leichnam des Heilandes im Schooss, darunter ergiesst sich aus einer Röhre das Wasser; die Inschrift „Fons vitae" lehrt uns, was wir davon zu denken haben. Rings um den Brunnen drängen sich Leute aller Stände und schöpfen und trinken; das ist das Bild, welches in übergrossen Figuren einen Raum einnimmt, der dem Inhalt nicht entspricht. Es ist ganz unabwendbar, dass in solchen Darstellungen die Figuren zu blossen Formeln für Begriffe werden und das selbstständige Leben verlieren müssen, weil jede etwas Anderes vorstellen soll, als was sie wirklich darstellt. Je mehr nun die bildliche Erscheinung sich der individuellen natürlichen Erscheinung anschliesst, um so grösser wird der Zwiespalt zwischen Inhalt und Form, um so unmöglicher wird das Kunstwerk.

War es des Meisters Mangel an Phantasie, war es die Wahrheitstreue, die ihn im Glauben an die Unfehlbarkeit der Natur, an die zufällige natürliche Erscheinung fesselte, genug, in Schadow's Bildern ist immer das Modell mit

einer wirklich peinlichen Genauigkeit nachgebildet, und so können sie, zumal da seine Schule und alle neueren Schulen gerade diese Weise zu weit höherer Vollkommenheit ausgebildet haben, nicht erfreulich wirken.

Die Caritas sieht aus wie ein Familienportrait, und Christus und die Jünger sind ganz ohne Zweifel Portraits von drei bestimmten Leuten, die nur anders costumirt und betitelt sind, als sie es in der Wirklichkeit waren.

Wo aber diese Kunstweise ohne Nebenzwecke auftritt, im Portrait, erscheint sie sehr am Platz. Immermann's Bildniss ist, wenn auch trocken und farblos, doch ein sehr respectables Bild.

Indem sich die Künstler der Darstellung religiöser Stoffe mit besonderem Eifer und manche ganz ausschliesslich zuwandten, wie denn dies bei den Nachfolgern und Schülern Overbeck's und seiner Zeit- und Sinnesgenossen vielfach der Fall ist, musste sich diese Darstellungsweise nach zwei Seiten ausbilden. Es entstand eine neue Kirchenmalerei, die den gottesdienstlichen Zwecken ganz direct diente, und neben dieser eine Darstellungsweise, welche die religiösen Stoffe entweder poetisch behandelt, oder als historische Begebenheiten auffasst.

Symbolische Darstellungen haben eine grosse Schwierigkeit; halten sich die Künstler an den allbekannten, allgebräuchlichen Symbolen, welche der kirchliche Gebrauch allverständlich gemacht hat, selbst wenn sie es an sich nicht sind, so können sie kaum anders, als längst Vorhandenes zu wiederholen, schaffen sie neue Symbole, bringen sie neue Beziehungen an, so laufen sie Gefahr unverständlich zu bleiben; eine zweite Schwierigkeit entsteht noch dadurch, dass die symbolischen Figuren und Handlungen denn doch auch ihr selbstständiges Recht als natürliche Erscheinungen beanspruchen, und da jeder Künstler sich natürlich vorzugsweise bewusst oder unbewusst dieser natürlichen Erscheinung zuwendet, so entsteht leicht ein Widerspruch zwischen dem Gedanken und der Form, worin er sich aus-

sprechen soll. So ist z. B. eine herrliche Zeichnung von Ad. Eberle, einem leider früh verstorbenen, höchst begabten Schüler von Cornelius, „Die Juden in Babylon“, trotzdem dass zwei Stellen aus den Psalmen als Erklärung beigegeben sind, durchaus und völlig unverständlich und unerklärbar.

„Christi Einzug in Jerusalem“ von G. Rudolph Elster, eine vortrefflich gezeichnete, sehr figurenreiche Composition, leidet ebenfalls an diesem Zwiespalt der symbolischen Bedeutung mit der wirklichen Erscheinung und erfordert ein sehr aufmerksames Eingehen in des Künstlers Absichten, um verstanden zu werden. Der Künstler hat in vielen Gruppen alle Seelenbewegungen, alle Leidenschaften darstellen wollen, welche das Ereigniss in seiner ganzen Tragweite hervorrufen kann; es ist nicht bloss Christi Einzug in Jerusalem, sondern zugleich des Heilandes Einzug in die Welt; es nicht bloss das jüdische Volk, welches den Heiland empfängt, es soll zugleich die ganze Menschheit in ihrem Für- und Gegenstreben sein.

Unter der Darstellung des wirklichen Ereignisses, liegt ein anderes grösseres verborgen und doch tritt jenes ganz bestimmt realistisch in die Erscheinung; jede dieser Gruppen, jede dieser Figuren repräsentirt nicht nur sich, ihr Wesen, ihre Leidenschaften, sondern sie soll das Wesen und die Leidenschaften ganzer Menschen-Classen, ganzer Völker repräsentiren; so kommt es, dass die ganze Darstellung in ihrem Wesen höchst unwahrscheinlich erscheint, während der Künstler in formeller Beziehung gerade eine möglichst wahrscheinliche Erscheinung angestrebt hat. Um uns noch mehr zu verwirren, kommt hinzu, dass neben den Figuren, welche gewisser Maassen ganze Kategorieen repräsentiren, andere nur persönlich und für sich auftreten; neben den Motiven mit symbolischer Bedeutung, erscheinen solche, welche eine bloss individuelle Bedeutung haben, und diese sind wir deshalb geneigt, auf dem Standpunkte des Allgemeinen, worauf uns der Künstler gestellt hat, ganz

mit Unrecht für blosse Lückenbüsser und Staffage zu nehmen.

Es kommt dies daher, weil die Darstellung zugleich eine symbolische und eine Darstellung wirklicher Begebenheit sein soll. Wenn der Künstler in seinen Figuren nur Symbole geben will, so muss er sie nothwendig dem Boden der Wirklichkeit entrücken und darf uns nicht in eine realistische Welt versetzen, denn das Eine stört das Andere und hebt sich gegenseitig auf.

Ich knüpfe diese Bemerkungen an ein sonst schönes Werk; sie fänden auch noch auf manches andere Werk Anwendung, indessen ist der Raum zu beschränkt, um jedes Einzelnen zu erwähnen; Elster's Composition enthält sehr schöne Motive, einzelnes ist vortrefflich gezeichnet, das Ganze ist freilich ein wenig überladen und hätte der Künstler nicht so viel geben wollen, er hätte vielleicht grössere Wirkung erzielt.

Joseph Anton Fischer in München schuf eine Himmelfahrt Mariens, ein grösseres Kirchenbild, welche in Zeichnung und Farbe viel Schönheit und Grazie zeigt, und H. Anschütz in München ein grosses Gemälde, für die Garnisonkirche in Coblenz bestimmt, „Die Himmelskönigin und die Schutzpatrone der vier Waffengattungen" darstellend, ein Bild, welches in Bezug auf die Malerei nicht ohne Verdienst ist.

Andreas Müller in Meiningen zeigt uns in einem Carton die heilige Jungfrau als Mittelbild, rings umher Darstellungen aus der Geschichte des Heilandes, arabeskenartig verbunden. Feine Zeichnung, geschmackvolle Anordnung zeichnen dieses Werk aus, es herrscht aber eine gewisse Eleganz darin vor, welche dem Ernst des Gegenstandes einigen Abbruch thut.

Leopold Schulz in Wien stellt in einem Bilde die Landespatrone von Oesterreich dar, eine Gruppe von Heiligen um den Thron der Madonna versammelt, vor welchem ein Springquell sich ergiesst. Ferner in zwei Cartons zu

Wandgemälden für die Lerchenfelder-Kirche in Wien die „Himmelsglorie“ und „St. Petrus“.

Solche Darstellungen haben eine eigene Schwierigkeit; ohne Handlung und fast ohne Motiv für den Ausdruck von besonderer Seelenstimmung oder Leidenschaft, ist der Künstler ganz auf das Formelle seiner Darstellung angewiesen, und wenn dies nicht in höchster Vollkommenheit erscheint, so wird sein Bild wenig Anziehendes haben. Wenigen Künstlern, und diesen selbst nicht immer, ist es gegönnt, den Hauch tiefer Frömmigkeit bildlich darzustellen, welcher den Beschauer unter allen Umständen ergreift und zur Verehrung zwingt.

Entschieden merkwürdig erscheinen zwei Bilder von J. Schnorr v. Carolsfeld aus frühester Zeit (von 1817 und 1820), welche die Madonna darstellen und das Nachahmen altdeutscher Kunstweise auf das auffallendste zeigen. Eine ungemeine Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks erscheint in diesen Bildern, trotz aller Magerkeit und Trockenheit der Darstellung. Es ist erstaunlich, einen Meister, der sich später in so ganz anderer Darstellungsweise ausgezeichnet hat, auf diesem Wege beginnen zu sehen.

Eine Madonna von G. Rudolf Elster, ein schönes Bild von etwas conventionellem Charakter, welches an ältere, aber sehr vortreffliche Werke erinnert, führt mich zu den mehrfachen Darstellungen dieses den Künstlern aller Zeiten immer werthen Gegenstandes und der sich daran reihenden Heiligen- und Verehrungsbilder.

Darstellungen dieser Art finden wir viele, aber sehr verschiedene; besonders treten zwei Düsseldorfer Künstler auf diesem Gebiet hervor, Karl Müller und Franz Ittenbach.

Hier nun müsste ich zurückgreifend des Einflusses der Düsseldorfer Schule auf die gesammte Entwicklung der deutschen Kunst gedenken, und wie diese Schule im Gegensatz zu den römisch-deutschen und Münchener Anfängen dem malerischen Vortrag und der malerischen Erscheinung, ihren Werth wiedergegeben und der deutschen

Kunst auch zu Farbe und Wirkung verholfen hat; ich werde jedoch später eine geeignetere Gelegenheit dazu finden.

Das Altarwerk von Ittenbach, die „Madonna mit dem Christkinde“ und „St. Joseph“ als Hauptbild, als Nebenbild die „heilige Anna mit dem Kinde Maria“, den „heiligen Joachim“, dann „St. Johannes den Täufer“ und „St. Theresia“ darstellend, ist ein auffallend schönes Werk, welches in der Form der Darstellung mittelalterlichen Vorbildern folgt, ohne jedoch in die Schroffheiten und Sonderbarkeiten mittelalterlicher Darstellungsweise zu verfallen.

Den Hintergrund bildet ein Teppich und darüber gemusterter Goldgrund, die Heiligenscheine enthalten in Relief die Namen ihrer Träger, die Mittelgruppe und die Nebenfiguren sind von einander durch architektonische Einrahmung getrennt, genug, es ist ein Altarwerk in gothischem Styl, die Ausführung ist ebenfalls in der Weise altdeutscher Werke, das heisst, streng naturalistisch und bis in's Aeusserste ausgeführt; jedoch entspricht die Zeichnung und Formenbildung unserer heutigen Anschauung, in dieser Beziehung hat der Künstler weislich sich selbst und seiner Zeit Recht gegeben.

Man möchte sich beinahe verwundern, wie es dem Künstler gelungen ist, bei einer Darstellungsweise, welche überall der bestimmt individuellen Natur folgt und ganz portraitartig verfährt, dennoch so viel heiligen Ernst in sein Bild zu legen und bei der minutiösen Darstellung des Einzelnen nicht trivial zu werden, denn er verfährt nicht eigentlich naiv, wie die Alten, sondern mit grossem Bewusstsein und bestimmter Absicht.

Die Madonna ist schön, eine deutsche blonde Jungfrau, ernst und heilig, jedoch nicht eben über gewöhnliche menschliche Erscheinung erhaben, das Christkind ist äusserst lieblich, St. Joseph voll Würde, ebenso Johannes und Joachim; fast zu genreartig erscheint die heilige Anna und das Kind Maria, und ganz gewiss die heilige Theresia. Diese hat der

Maler, ganz gegen sonstigen Gebrauch, als alte Frau dargestellt und ist denn doch wohl zu sehr in eine portraitartige Natur-Nachahmung gerathen. Oder liegt mit Absicht hier ein Portrait zu Grunde? Warum aber die Warzen auf der Oberlippe, der Hauch eines Bärtchens und sonstige Unschönheiten weiblichen Alters anbringen, in einer Figur, welche wir als in höherer Welt erklärt, verehren sollen? Es ist wirklich zu verwundern, dass solche Darstellung dennoch nicht trivial erscheint.

Gemalt ist das Bild vortrefflich; ausgeführt mit der liebevollsten Sorgfalt in einer anspruchslosen, klaren Farbe, welche zu dem Ton des Goldgrundes trefflich stimmt.

Eine kleine Madonna auf dem Thron von demselben Künstler ist sehr zu loben; das Bildchen ist mit der grössten Sorgfalt und auf's zierlichste ausgeführt, von zartester Lieblichkeit. Die Darstellung der Madonna mit dem Christkinde auf dem Throne mit Krone und Scepter ist nun einmal mit anderen mittelalterlichen Darstellungsformen wieder eingeführt und gäng und gäbe geworden, wir sind sie gewohnt; sollten aber dennoch nicht die Künstler der späteren italienischen Schulen recht gehabt haben, als sie bei der Darstellung der heiligen Jungfrau diese königlichen Insignien und diesen Pomp weltlicher Pracht abstreiften?

Karl Müller's Madonna mit dem heiligen Heinrich und der heiligen Hedwig ist, was zarte Ausführung betrifft, eine wahre Perle, und man kann in dieser Beziehung nichts Vollendeteres sehen, indessen ist diese doch vielleicht gar zu zierlich und glatt und streift an das Geleckte. Die Formen sind nicht so individuell, wie in den zuvor genannten Bildern, sie sind idealer, grösser und voller, die Zeichnung und Modellirung ist höchst vollendet und die Farbe kräftig und klar.

Bedeutender und wirklich bedeutend als malerisches Kunstwerk ist Karl Müller's heilige Familie, ein Rundbild mit Figuren in einem Drittheil der Lebensgrösse. Die Composition: die heilige Jungfrau mit dem Christkinde, die hei-

lige Elisabeth mit dem kleinen Johannes und musicirenden Engeln im Hintergrunde in landschaftlicher Umgebung ist sowohl dem tausendfach behandelten Gegenstande nach, als nach Auffassung und Form nicht eben originell und neu, es ist aber eine so liebevolle Innigkeit, eine so reizende Anmuth darin, eine so grosse Schönheit, dass das Bild jeden Beschauer erfreut und erfreuen muss, auch solche, welche vielleicht etwas mehr charakteristische Kraft, etwas weniger weiche Süssigkeit wünschen möchte. Zeichnung, Modellirung, Behandlung sind ganz und gar meisterhaft und im höchsten Grade vollendet, die Ausführung ist miniaturartig detaillirt, ein Wunder von Geduld, Fleiss und Geschicklichkeit, die Farbe schön, harmonisch, naturwahr, die Wirkung bleibt in nächster Nähe wie in weitester Ferne sich gleich, einheitlich und klar, — genug, das Bild ist in seiner Weise ein ganz vollendetes Werk, und wenn es das höchste Lob für einen Künstler ist, dass er das, was er geben wollte, ganz und vollendet gegeben hat, so hat der Künstler mit diesem Bilde dieses Lob verdient.

Die „Verkündigung“ von Karl Müller ist ein früheres Werk des Künstlers, welches seine Meisterschaft noch nicht in so vollendetem Maasse zeigt, die Composition ist conventionell, die Zeichnung fein, der Ausdruck zart und in der Maria von einer gewissen Naivetät; die Farbe ist etwas bunt und doch nicht kräftig, das ganze ist etwas schwächlich und verdient wohl kaum das grosse Lob, welches dieses Bild, als es zuerst erschien, von vielen Seiten erhielt; der Fortschritt, welcher sich diesem Werke gegenüber in des Künstlers späteren Werken zeigt, ist ausserordentlich, wenn auch der Geist und das innere Wesen seiner Kunst sich treu und gleich geblieben sind.

Wenn Karl Müller's Kunst, wie die seiner Düsseldorfer Fachgenossen überhaupt, mit Ausnahme von Deger, einen gewissen weichen weiblichen Charakter zeigt, und wenn diese Künstler vielleicht einen übergrossen Werth auf die technische Vollendung und Ausführung legen, was mit

jenem Charakter vollkommen übereinstimmt, wenn sie nicht so tiefsinnig und geistreich erfinden und combiniren, nicht so grossartig auffassen, wie manche andere, so trifft sie deshalb gewiss kein Tadel, denn Alle können nicht Alles, und das ja ist der Vorzug vieler deutscher Künstler, dass sie ihr Werk aus dem eigensten, innersten Wesen schöpfen und nicht fremden Wegen folgen; unser eigenstes Wesen geben wir uns aber nicht selbst, und können es wohl ausbilden, aber nicht ändern.

E. Deger in Düsseldorf, welcher unter unseren Meistern der streng-katholischen Kunstrichtung ohne Zweifel einen sehr hervorragenden Platz behauptet, ist neben dem unübertrefflichen Wandgemälde in St. Apollinaris zu Remagen am Rhein am besten durch seine „Himmelskönigin“ vertreten, einer der schönsten Madonnen dieses Styls, welche die Düsseldorfer Schule je hervorgebracht hat; dagegen spielt in einem St. Sebastian das Modell-Studium eine störende Hauptrolle. Seine „Verkündigung“ ist ein Werk aus der frühesten Zeit des Meisters und, obschon sinnig und fromm von Ausdruck, sonst in keiner Weise ausgezeichnet, und eine „Mater dolorosa“ ist gar nicht in des Künstlers sonstiger Weise, sondern fast wie eine naturalistische Studie.

Sehr anmuthig, zart und innig ist ein kleines Madonnen-Bildchen von E. Steinbrück, anmuthig und von feiner Farbe eine Himmelskönigin von A. Graefle in München, jedoch wohl mehr aus der malerischen Erscheinung entsprungen, als aus der Bedeutung des Gegenstandes; ganz seltsam aber erscheint ein kleines Madonnen-Bild von Karl Joseph Begas in Berlin, welches wohl aus des Meisters frühester Zeit stammt.

In den Darstellungen biblischer Gegenstände und Historien macht sich besonders die Schule Schadow’s bemerklich, theils in den Werken seiner Düsseldorfer Schüler, theils in denen der späteren Dresdener Künstler, welche als Schüler seiner besten Schüler gewisser Maassen seine Enkel in der Kunst sind.

Wie ich schon bemerkte, hat Schadow durch Lehre, Beispiel und Aufmunterung mehr gewirkt, als durch schaffende Thätigkeit oder schöpferisches Talent, und keine Schule ist so sehr im engsten Sinne des Wortes Schule gewesen, wie die seine.

Ed. Bendemann in Dresden, später in Düsseldorf, ist, ich möchte sagen, das, was Schadow sein wollte; seine Werke zeigen das Ideal dieser Kunstrichtung fast erreicht. Bendemann's Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem ist allgemein bekannt, und ich brauchte weiter nichts darüber zu sagen, wäre nicht die Kunstrichtung, welcher dieses Bild angehört, von einer einseitigen Kritik vielfach angefochten worden und dadurch fast in Verruf gebracht.

Man tadelte und tadelt noch oft die sogenannte romantische Kunstrichtung und verurtheilte sie in Bausch und Bogen ohne Maass noch Unterschied.

Bendemann's Jeremias ist in keiner Weise ein romantisches Bild, wenn es auch in der Darstellung von der classischen Weise abweicht.

Schadow's Schule wies, wie ich bereits bemerkt habe, hauptsächlich auf Naturwahrheit hin in dem Sinne, dass das Modell als maassgebend galt, doch nicht in dem Maasse, dass, wie bei den neuesten Realisten, Inhalt und Schönheit der Form dabei zu Nebensachen werden sollten.

Die Künstler stellten sich die schwierige und fast unmögliche Aufgabe, das Schöne in der individuellen Natur zu finden und nachzubilden. Dass diese Aufgabe gelingen kann, zeigt Bendemann's Jeremias, der seinen Gegenstand in sehr selbstständig poetischer Weise wiedergiebt, mit dem feinsten Sinne für Maass und Schönheit, Harmonie der Linien und Formen componirt ist, wenn auch fast zu absichtlich und regelmässig und dabei in allen Theilen die individuellste Natürlichkeit zeigt. Es ist allerdings wahr, dass die neuesten Realisten es in der Farbe weiter gebracht haben als Bendemann und seine Schulgenossen, ich möchte aber behaupten, dass Theile des Bendemann'schen

Bildes an Vollendung und Wahrheit auch in der Farbe sich mit dem Besten messen können.

Julius Hübner wird häufig als der eigentlichste Schüler und dem Meister ähnlichste Jünger Schadow's bezeichnet, und es mag sein. Seine Werke, besonders die späteren, zeigen jedoch nicht bestimmt das Anlehnen an die gegebene natürliche Erscheinung, ohne dadurch an Freiheit der Darstellung zu gewinnen. Vielseitig in den Gegenständen, zeigen seine Bilder eine gewisse Absichtlichkeit der Erfindung, ein Streben, den Beschauer in Erstaunen zu setzen. Ein Bild dieses Künstlers fällt auf wegen seines wunderlichen Gegenstandes und der seltsamen Darstellung desselben. Es zeigt uns eine Vision der Apokalypse, die grosse Hure von Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen. Es hat an Tadel und Spott darüber nicht gefehlt; ich muss gestehen, dass ich nicht begreife, wie sich ein Künstler an diesem Gegenstande poetisch begeistern kann. Das wunderliche Bild des Dichters wird in malerischer Darstellung geradezu ungeheuerlich und widerwärtig, und die sorgfältige Durchführung steigert diesen Eindruck.

Zwei andere Bilder: „Ruth und Noemi", aus früherer Zeit, und „Samuel als Knabe dem Hohenpriester Eli vorgestellt", aus neuerer, zeigen eine Weise, in welcher die Schadow'sche Schule biblische Gegenstände häufig behandelt hat; ich möchte diese Art von Bildern biblische Conversationsstücke nennen.

In einigen neueren Werken Hübner's zeigt sich das Streben nach Farbenwirkung und glänzender technischer Behandlung ganz bedeutend und stört fast sogar die beabsichtigte Wirkung des Bildes. In der „Magdalena am Leichnam Christi" hat der Künstler ersichtlich den grössten Werth auf eine markige pastose Behandlung gelegt, worüber ihm sogar die Farbe abhanden gekommen ist, denn das Bild ist im ganzen düster und farblos und der Leichnam Christi erinnert viel mehr an Gyps oder Kalk, als an Fleisch, wenn auch todtes. Auch der Ausdruck der Magdalena

scheint mir nicht den Charakter der dargestellten Person in dieser Situation zu entsprechen, es ist mehr leidenschaftliche Verzweiflung ausgedrückt, als heilige Trauer.

In der „Verurtheilung des Stephanus“ von demselben Künstler ist viel Leben und Bewegung, die Darstellung hat jedoch etwas Theatralisches, und auch in diesem Bilde zeigt die Behandlung etwas zu sehr die Absicht des Künstlers, seine technische Geschicklichkeit geltend zu machen.

Einfacher ist eine „heilige Familie“ behandelt; eigenthümlich aufgefasst ist die Madonna, es scheint dem Künstler eine Physiognomie aus einem altdeutschen Werke als Ideal vorgeschwebt zu haben, welche jedoch nichts weniger ist, als ideal.

Als ganz verfehlt aber und aus einer durchaus unglücklichen Inspiration entsprungen, muss ich desselben Künstlers „Glaube, Liebe, Hoffnung“ bezeichnen, wenn überhaupt eine Inspiration diesem Bilde zu Grunde liegt, und es nicht lediglich drei Mädchen-Portraits sind, welche später der Titel idealisiren sollte.

Drei ganz moderne Mädchenköpfe mit durchaus individuellen Zügen, mit modernen Kleidern und Schmuck, ganz artige und nette Persönlichkeiten, welche aber selbst auf den Ruhm wirklicher Schönheit keine Ansprüche machen dürften, dass das Glaube, Liebe und Hoffnung ist, kann mir Niemand einreden, auch selbst der geschätzte Autor des Bildes nicht.

E. Steinbrück's „Gleichniss vom Säemann“ ist eine von den gemalten Parabeln, welche ich oben bereits charakterisirt habe und in denen die Bedeutung mit der Darstellung streitet, die im Ganzen noch unwahrer erscheint, als im Einzelnen die möglichste Wahrscheinlichkeit erstrebt wird. Christus geht säend über das Ackerfeld, der Satan geht hinter ihm und säet gleichfalls, dass er Unkraut säet, muss der Beschauer wissen, Engel schneiden das reife Korn, einer wirft ein Bündel Disteln in einen brennenden Ofen, der zur Seite steht, Tauben flattern über das Feld, genug,

es ist eine ländliche Idylle, der nur das Costum und die äussere Erscheinung der Handelnden wiederspricht. Steinbrück hat indessen nur in einzelnen Bildern religöse Stoffe behandelt, seine romantischen Kinderbilder sind die, welche seine Kunstweise besser charakterisiren.

„Die heilige Katharina nach ihrem Tode von Engeln durch die Luft zur Bestattung getragen" ist ein sehr bekanntes Bild von H. Mücke in Düsseldorf und wohl das beste Werk dieses Meisters. Ganz in der Weise der ersten Schüler Schadow's ängstlich und sorgfältig behandelt, zeigt dieses Bild vor Allem, wie sich die malerische Technik, von der Nachahmung des Altdeutschen ausgehend, allmählich bei den neueren deutschen Künstlern wieder zu einer selbstständigen Kunstweise entwickelte.

„Judith und Holofernes" von Theodor Hildebrandt zeigt diesen Künstler, welcher wohl am meisten unter seinen Schulgenossen einen ganz realistischen Weg einschlug, nicht in charakteristischer Weise, der Künstler hat andere Gegenstände mit mehr Erfolg behandelt.

Von den Künstlern, welche Bendemann's Kunstrichtung folgen, zeichnet sich besonders Gustav Jäger in Leipzig durch seine „Salbung Christi durch die Sünderin im Hause des Pharisäers" aus. Mit einer grossen Klarheit componirt, erzählt das Bild die Begebenheit auf's vollkommenste und ist schön gezeichnet und von harmonischem, wenn auch nicht glänzendem Colorit. Petri in Dresden schlägt in einem figurenreichen Bilde „Die Versöhnung Jakob's und Esau's" ebenfalls ganz den Bendemann'schen Weg ein, ebenfalls Peschel in Dresden in der „Predigt des Ezechiel". Beide Bilder aber zeigen schon mehr als die vorgenannten eine romantische Auffassung, welche sich von dem Gegenstand entfernt; mehr noch G. A. Hennig in Leipzig, welcher in seinem „Wiedersehen Jakob's und Joseph's" durchaus willkürlich verfährt und von dem Gegenstande nur noch den Namen beibehält.

Inniges Gefühl bei schöner Malerei zeigt ein Bild von

Ad. Wichmann in Dresden; „Rahel beweint ihre Kinder“; strenger und mehr im Sinne kirchlicher Darstellung ist „Die Auferweckung der Tabea durch Petrus“, von K. Schönherr in Dresden; lobend anzuerkennen sind auch die „Marien am Ostermorgen“ von Peschel in Dresden; so wie „Christus mit den Jüngern in Emaus“ von Diethe eben daselbst; jedoch erheben sich alle diese Letztgenannten nicht über das Gewöhnliche.

C. Reinhold in Dresden hat „Die Anbetung der Hirten“, in einem grossen Bilde, etwa in der Weise dargestellt, wie van der Werff oder dessen Zeitgenossen dergleichen darstellten, nur nicht mit der Meisterschaft jener Künstler der Perrückenzeit; übrigens ist die Farbe und Lichtwirkung des Bildes, dem sonst alle Originalität im Ganzen wie im Einzeln mangelt, zu loben.

Gut gemalt ist ferner H. J. Schneider's (Gotha) „Ehebrecherin vor Christus“.

Eine so bestimmte Schule und Affiliation wie in der Düsseldorfer-Dresdener Schule kann man in den religiösen und biblischen Bildern der anderen Schulen nicht nachweisen. Bei der Wiener Schule besonders sieht man die verschiedensten Richtungen und Anklänge an Altes und Neues jeder Art. Bei Johann Ender ist die strengere Auffassung der neueren Heiligenmaler mit einer Art von akademischer Behandlung verbunden; bei Johann Scheffer's „Heiliger Cäcilia als Martyrin“ könnte man glauben, ein Bild aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu sehen, wäre nicht die Farbe mehr in moderner Weise behandelt. Wörndle von Adelsfried erinnert in seinem „Einzug Christi“ und in der Geschichte des Tobias an die Schadow-Bendemann'sche Weise, die er freilich in der Farbe nicht ganz erreicht. „Der Zug der heiligen drei Könige“ von demselben Künstler ist ein reich componirtes Bild von energischer Zeichnung und kräftiger Farbe, aber mehr eine romantisch-genreartige, als eine biblisch-historische Darstellung; eben so vermisse ich den eigentlichen Charakter der bib-

lischen Erzählung in dem „Simson und Delila“ von Rahl in Wien.

C. Kuppelwieser's (Wien) „Abendmahl“ ist ein sorgfältig durchgeführtes Werk, jedoch mangelt der Darstellung Lebendigkeit und der Ausdruck der Figuren ist etwas matt.

Seltsam mischt sich fromme Poesie mit ganz naturalistischer Auffassung und Darstellung in dem „Schutzengel“ von Fendi in Wien; solche Gegenstände kann man aber nicht wohl so darstellen; ganz ideale Gestalten wie Engel passen nicht in alltägliche, wirkliche Welt, und zu genrehaften Figuren und Vorgängen. Sonst ist das Bildchen mit liebenswürdiger Naivetät gemalt in der schlichten, etwas trockenen Weise der Zeit, welcher bereits der lange verstorbene Künstler angehörte.

„Die Gefangennehmung Christi“ von Heinrich Hofmann von Darmstadt ist in gewisser Beziehung merkwürdig, da das Bild, obwohl erst gegen Ende der fünfziger Jahre in Rom gemalt, dennoch in Styl und Malweise wie aus der Zeit von Wächter und Schick erscheint; man muss sich durch das Datum überzeugen, dass man ein neueres Bild vor sich hat; ich will damit keinen Tadel gegen dieses Bild aussprechen, worin ein ernster Sinn und ein ideales Streben sich nicht verkennen lassen.

Dürr in Stuttgart schuf ein „Letztes Abendmahl“, welches nicht ohne Verdienst ist und sich der strengeren stylistischen Weise anschliesst.

Auch bei einzelnen Werken dieser Art, welche der Münchener Schule angehören, herrscht diese Verschiedenheit. Bei Schraudolph sieht man den Vorgang von Heinr. Hess. „Hiob und seine Freunde“ von Thiersch zeigt eine Richtung auf Farbenwirkung, worin ein naturalistisches Streben nach Wahrheit in Farbe und Wirkung beinahe bis zum Genrehaften geht. Eben so ist „Maria und Elisabeth“ von Fischer, und mehr noch „Ruth und Noemi“ von Merz, welches letztere bereits ganz Genrebild ist, wie „Jakob und Rahel“ von Pechmann durchaus wie ein idylisches Liebesgedicht erscheint.

„Nathan und David“ von Gustav König ist zwar gut gezeichnet und gemalt, aber erregt durchaus kein Interesse. Der reuige König verhüllt sein Angesicht und entzieht sich dadurch dem Antheil, welchen wir vielleicht an seiner Seelenstimmung nehmen könnten, und der strafende Prophet ist geradezu eine höchst unangenehme Persönlichkeit, ein hässlicher, keifender Alter. In Julius Muhr's „Hiob“ ist dieser übermässig leidenschaftlich bewegt dargestellt, er schreit geradezu zum Himmel, dagegen sind seine Freunde ziemlich kühl bei seinen Leiden; es fehlt auch diesem Bilde der Charakter der biblischen Erzählung, aber es ist ein schön gemaltes Bild von sehr glänzender Farbe.

„Judith zeigt das Haupt des Holofernes dem Volke von Bethulia“ von Aug. von Heckel ist eine grosse, figurenreiche Composition von sehr theatralischem Charakter; mit grossem Aufwand von malerischen Mitteln, ist aber dennoch in diesem Bilde nicht viel erreicht; es fehlt der Darstellung das Ueberzeugende, es ist viel leidenschaftliche Bewegung in den Figuren, aber keine rechte Leidenschaft, die Begebenheit ist weder realistisch wahr, noch in poetischer Umwandlung dargestellt; des Künstler's Streben scheint zugleich nach diesen beiden Seiten hin zu gehen, jedenfalls aber zeugt das Bild von Talent und vom sorgfältigen Studium seines Autors.

Von verschiedenen religiösen Bildern von Michael Wittmer in Rom, ist nicht eben viel zu rühmen; das beste darunter ist wohl eine thronende Madonna mit musicirenden Engeln, worin sich eine directe Nachahmung altflorentinischer Darstellungsweise zeigt.

Aus der Dresdener Schule habe ich hier noch zweier Bilder zu erwähnen, die einen besonderen Charakter zeigen, es sind „Jakob segnet seine Söhne“ von Nieper in Dresden, ein sehr verdienstliches Werk, welches durchaus der classischen Schule angehört und eher auf einen Schüler David's schliessen lässt, als auf einen Maler aus der Mitte unseres Jahrhunderts, und „Die Ehebrecherin vor Christus“ von

Bary in Dresden, in welchem Bilde eine sehr schöne harmonische Farbe ein Anlehnen an venetianische Muster erkennen lässt.

Die Berliner Schule ist auf dem Gebiet religiöser Malerei am wenigsten zu Hause. Jene ältere romantische Schule, obgleich ihre literarisch-poetischen Urheber dort herstammen, hat dort nie Wurzel fassen können, und es ist wohl nicht zu verwundern, dass in dem Hauptsitz rationalistischer Aufklärung, dann speculativer und kritischer Philosophie und endlich protestantischen Glaubenseifers katholisch-kirchliche Kunst keinen Boden gewinnen konnte.

Ich erwähne hier mehrere Bilder biblischen Inhalts von K. Begas, welche von sehr verschiedenem Werthe sind; bei allen ist es hauptsächlich die malerische Ausführung, welche ihnen den Werth gab, den sie theilweise bei fortgeschrittener Fähigkeit in diesem Theile der Kunst und bei den höheren Anforderungen, die wir heute machen, nicht mehr in gleichem Maasse haben.

Die Auffassung in diesen Bildern ist weder originell, noch sehr geistreich, aber verständig und klar; die Composition folgt einem gewissen akademischen Herkommen; die Zeichnung ist correct und in den späteren Werken des Künstlers nicht ohne Adel der Form; in den früheren hingegen, wie zum Beispiel in dem „Hiob unter seinen Freunden“, zu sehr dem Modell nachfolgend und dadurch genremässig und dem Gegenstande wenig entsprechend; das Hauptverdienst des Künstlers liegt im Colorit und in der Behandlung, für welche er ein bedeutendes Talent zu hoher Vollendung ausgebildet hat.

Sein „Christus weissagt den Untergang Jerusalems“, ist ein sehr lobenswerthes Werk, dem selbst eine gewisse Gefühlswärme nicht abzusprechen ist; es ist edel in der Form und von schöner Farbe.

Seine „Kreuzabnahme“ enthält zwar in der Composition keine besonders originellen Ideen, ist aber in naturalistischer Weise recht schön gemalt; eine gewisse Kleinlichkeit der

Formen wird immer schwer zu vermeiden sein, wenn der Künstler bei solchen Gegenständen zu individuell natürlich darstellen will.

Zwei andere Bilder religiösen Gegenstandes, aus der älteren Berliner Schule, „Johannes der Täufer“ von Wach und „Ein Engel aus der Offenbarung Johannes“ von v. Klöber, bleiben noch weit hinter den Anforderungen zurück, welche wir an religiöse Darstellungen machen müssen; das Formelle herrscht darin durchaus vor; es sind vielmehr akademische Studien, als christlich-religiöse Darstellungen.

„Christus und die Samariterin“ von Hensel in Berlin schliesst sich ganz und gar rafaelischen Vorbildern an, ohne doch eine directe Nachahmung zu sein. Es ist ein schönes Bild von edelster Zeichnung und schöner Farbe, die freilich nicht nach dem neuesten Geschmack ist und der Naturwahrheit, die neuere Künstler erreichen, entbehrt.

Nicht ohne Einfluss von Cornelius und durch die Aufträge des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm IV. veranlasst, hat sich in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts ein Theil der Berliner Künstler mit grösserer Wärme und mehr Erfolg der religiösen Kunst zugewandt. Drei Gemälde von F. Schubert, worunter zwei grössere: „Die Bestattung Christi“ und „Adam und Eva nach dem Sündenfall“, sind lobenswerthe Werke, jedoch von etwas schwächlichem Charakter; es ist vieles darin zu loben und nichts eigentlich zu tadeln; sie haben alle guten Eigenschaften, aber in mässigem Maasse, es fehlt das Feuer der Begeisterung, welches uns selbst in weniger vollendeten Werken hinreisst. Schön gemalt ist der Körper der Eva, jedoch wohl etwas zu sehr gewöhnlicher Natur nachgebildet, um der Stammmutter des Menschengeschlechts zu entsprechen. Ein Bild von Melz aus der Geschichte des Tobias ist ebenfalls zu loben; es hat in der Auffassung und Behandlung viel Aehnlichkeit mit den Werken der Düsseldorfer Schule aus ihrer frühesten Zeit.

Ein recht warmes menschliches Gefühl spricht aus den „beiden Marien am Grabe Christi“ von Anna Schleh in Berlin, und es hat dieses Bild auch grosse Vorzüge in Bezug auf die Farbe und malerische Behandlung.

Wegen der schönen Farbe und breiten musterhaften Behandlung ist hier auch noch „Maria von einem Engel betrauert“ von B. Plockhorst in Berlin zu erwähnen.

Karl Begas, der berühmte Portraitmaler, behandelt in seinem neueren Bilde „Der erste Todte“ den biblischen Gegenstand vom selbstständigen Standpunkt wie eine rein menschliche Begebenheit und ist durchaus naturalistisch in der Darstellung. Adam und Eva finden den erschlagenen Abel und erschrecken und staunen vor der unbekannten Erscheinung. Dieses Erstaunen der Naturmenschen vor dem Niegesehenen ist eigentlich der Gegenstand des Bildes und recht gut ausgesprochen, wie denn das Bild vortrefflich gezeichnet und gemalt ist, aber durchaus des höheren Styls ermangelt.

Gustav Richter in Berlin zeigt sich in seinem vielbewunderten Bilde „Die Auferweckung der Tochter des Jairus“ als ungewöhnlichen Meister des Colorits und fasst seinen Gegenstand von dieser Seite. Es ist über dieses Bild zur Zeit viel gestritten, gesprochen und geschrieben worden, und dies beweist nur, dass es eine ungewöhnliche Erscheinung ist. Ich muss gestehen, dass die Auffassung allerdings genrehaft und novellenartig ist, und von christlich-religiöser Anschauung weit entfernt, indessen ist nicht zu läugnen, dass dieses Bild, die Auffassung zugegeben, seinen Gegenstand vollkommen erzählt und höchst lebendig erscheint. Christus erscheint freilich nicht wie ein Prophet, weniger noch wie der Gottmensch, er ist hier ein schöner junger Mann, der, mit geheimnissvoller Kraft begabt, die Todte wieder in's Leben ruft, es ist ein Wunder, was wir sehen, aber nicht im religiösen Sinne, sondern mehr im Sinne magnetischer Zauberei. Wenn in solcher Weise die Christus-Darstellung nicht wohl befriedigen kann, so ist

dagegen das Reinmenschliche der Handlung mit dem lebendigsten Ausdruck gegeben. Das erwachende Mädchen, die Augen aufschlagend und nur leise das Haupt vom Kissen emporhebend, das Staunen des Vaters, die Freude der Mutter, alles dieses ist vollkommen und höchst anziehend, und wenn das Bild eine profane Geschichte ererzählte, so würde es sicher alle Welt befriedigen. Die Farbe ist höchst effectvoll, scheinbar höchst wahr, wenn auch diese Wahrheit nur höhere Kunst ist; die Behandlung ist ein Meisterstück höchster Bravour und zeigt, wie der Autor des Bildes vollkommen als Herr über sein Material verfügt.

Unter den Bildern der späteren Düsseldorfer darf der Autor „Die Engel im Grabe des Heilandes" von Hermann Becker in Düsseldorf als sein eigenes Werk wohl kaum mit aufzählen.

(Dieses Bild, das Hauptwerk des Künstlers, zeigt neben der sehr schönen Composition und vortrefflichen Zeichnung, welche allerdings noch nicht ganz die Schadow-Sohn'sche Richtung verläugnet, ein entschiedenes Streben nach malerischer Wirkung. Es lässt erkennen, dass der Künstler, welcher das Werk in Antwerpen 1854 vollendete, eifrig die Werke von Rubens studirte und bestrebt war, gute Farbenwirkung mit feinem Realismus in der Zeichnung zu verbinden. Für die Zeit seines Entstehens ist dieses Bild ein coloristisches Kunststück, denn der Maler hat sich die schwierige Aufgabe gestellt, die weissen Gewänder der beiden Engel in farbige Wirkung zu dem nackten Körper des Heilandes zu bringen, welche Aufgabe er auch vollständig löste. Dabei zeigt das Bild einen grossen Adel im Ausdruck der Köpfe und die Wirkung, die beabsichtigt war, indem es den Beschauer ergreift und andächtig stimmt. Die Figuren sind lebensgross, der Leichnam des Heilandes ist lang hingestreckt, das Haupt etwas erhoben; einer der Engel beugt sich über die Hand des Heilandes, um sie zu küssen, während der andere die Hände betend faltet. Anmerkung des Herausgebers.)

Johannes Niessen in Düsseldorf (später in Weimar) verfolgt einen ganz eigenthümlichen Weg, auf welchem er mitunter Schönes findet, wie seine „Martyrin Irene". In einzelnen seiner Bilder scheint eine besondere Farbenstimmung des Künstlers Hauptabsicht und fast die einzige zu sein, sie zeigen ein Anlehnen an die Weise der

Venetianer, man könnte sie manchmal fast Nachahmung nennen.

Ueber sein Bild „Josua's Berufung“ möchte man am liebsten schweigen, weil man constatiren muss, dass hier ein bedeutendes Talent sich auf ziellosen Irrwegen abmüht.

Ich kann nicht begreifen, dass ein Dichter anders redet, als wie unser Einer, er mag nun in Worten oder in Farben reden, aber wenn er redet, was Niemand versteht, noch verstehen kann, was soll uns sein Gedicht? „Der Engel der Hülfe des Herrn erscheint Josua in der Nacht vor Jericho; der Engel der Glaubenstreue zeigt ihm diese Hülfe“: so erklärt die Inschrift das Bild und können wir uns schon bei diesen Worten eigentlich nichts denken, so noch weniger bei der malerischen Darstellung, welche sie erklären sollen, es fehlt jeder Anhang an irgend welche gewohnte Erscheinung, die Phantasie des Künstlers verschmäht alle Regel und alle Form und wollten wir auch von dem geistigen Inhalt des Werkes ganz absehen und auf sein Verständniss resigniren, so ist selbst die rein äusserliche Erscheinung des Bildes so unklar und verworren, dass der Beschauer sich entmuthigt abwendet. Es ist ein irrlichtartiges Aufblitzen von Lichtern überall, ein unmotivirtes Farbenspiel, nirgends Ruhe, nirgends eine vorherrschende Masse; in der Zeichnung ist ebenfalls ein Uebermaass von kleinen Formen, welche die grösseren störend unterbrechen, die Gewänder sind mit Falten und knitterigen Brüchen überladen, dabei ohne eigentlich bestimmte Motive, genug, es ist überall zu Viel und zu Wenig.

Vermissen wir bei dem oben genannten Werke allen ordnenden Verstand, alle vernünftige Regel, so finden wir dagegen in manchen anderen Werken diese vielleicht etwas zu sehr vorherrschend; so in dem grossen Bilde von L. des Coudres in Karlsruhe „Die Grablegung Christi“. Ein höchst sorgfältig durchgearbeitetes, ich möchte sagen, untadeliges Werk, aus welchem es uns aber etwas kühl anweht, als wäre dem Künstler über dem Streben nach

Richtigkeit und Vollendung seines Werkes das poetische Feuer ausgegangen.

Was man den Historien-Malern der Düsseldorfer Schule so oft vorgeworfen hat, dass sie durch das ängstliche Studium des Modells die poetischen Gedanken abschwächen, lässt sich wohl auch bei diesem Werke, dessen Autor jener Schule angehört, bemerken, in welchem sogar die Farbe bei aller Tiefe, Klarheit und Harmonie doch durch die gar so sorgfältige und gründliche Behandlung eine gewisse Trockenheit erhalten hat und die Form vor lauter Richtigkeit an Lebendigkeit verloren hat.

Wärmer von Gefühl und mehr zum Herzen sprechend ist ein zweites Werk desselben Künstlers „Magdalena“, ein schönes Bild von innigem Ausdruck, edler Form, ernster Farbe und eben so vortrefflich durchgeführt, wie das zuvor genannte.

Zwei kleinere Bilder desselben Künstlers, „Die Anbetung der Hirten“ und „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ sind mehr vom malerischen Standpunkt aufgefasst und erinnern an die Werke der späteren italienisch-französischen Schulen des vorigen Jahrhunderts. A. Baur in Düsseldorf zeigt in seinem „Jakob, ringend mit dem Engel“ gleichfalls ein Streben nach Farbenwirkung.

Leopold Bode in Frankfurt a. M. hat in die Leidensgeschichte Christi eine Episode hinein gedichtet: „Maria, Magdalena und Johannes, Nachts an der Stätte, wo das Kreuz gezimmert wird“ und diesen etwas unerfreulichen Gegenstand in einem grossen Aquarell-Gemälde sehr gut behandelt; desselben Künstlers Zeichnung „Aus der Geschichte der Ruth“, ist noch mehr zu loben, ein warmes Gefühl spricht sich darin in schöner, einfacher Form aus.

G. Cornicelius in Frankfurt a. M. hat „Die Erweckung der Tochter des Jairus“ in mehr genrehafter Weise behandelt. Die Vertheilung des Lichtes im Bilde, wodurch die Hauptfiguren und der Kern der Handlung in den Schatten gebracht werden, ist keine glückliche, es wird durch diese,

dem Zweck widersprechende Anordnung ein alter Jude mit einem bunten Mantel geradezu zur Hauptfigur und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich und sein auffallendes Costüm.

Und so könnte ich noch manches lobenswerthen Werkes erwähnen, welches in seiner Weise Lob verdient, indessen es würde zu weit führen; eines Werkes aber darf ich nicht vergessen, obschon es in seiner äusseren Erscheinung unscheinbar auftritt; ich meine die lithographische Zeichnung von Ad. Menzel in Berlin: „Christus im Tempel", und habe damit das seltsamste, originellste, absonderlichste Werk seiner Zeit genannt.

Ad. Menzel ist bekanntlich ein so feiner Beobachter des Charakteristischen in der natürlichen Erscheinung und ein so gewandter Darsteller desselben, wie in dieser Weise unter den deutschen Künstlern wohl kaum ein zweiter sich findet und er hat in diesem Blatte dieses Talent des scharfen Charakterisirens in der individualisirenden naturalistischen Darstellung auf einen Gegenstand verwandt, welchen wir in solcher Weise auffassen und darstellen zu sehen, nicht gewohnt sind.

Der Künstler hat sich gesagt: vor Allem habe ich eine Begebenheit unter jüdischen Leuten darzustellen; es ist unbestreitbar richtig, dass der Christusknabe ein Judenjunge war, dass die Schriftgelehrten, mit welchen er disputirte, jüdische Rabbiner waren, dass die ganze Geschichte in der Judenschule vorging, also stellen wir dies vor.

Und nun erwischt er die charakteristischen Typen eines überhaupt in seiner Erscheinung scharf charakterisirten Volkes und stellt sie uns vor Augen, ohne auch nur einen Zug zu mildern, und obendrein in leidenschaftlicher Aufregung und Aeusserung.

Freilich glaube ich, dass die Juden zu Christi Zeit und in Jerusalem doch etwas anders ausgesehen haben, wie ihre Nachkommen in Polen und Schlesien jetzt aussehen, diese Letzteren sind aber die, welche Menzel mit unübertrefflicher Wahrheit dargestellt hat.

Ich weiss, dass vielen Leuten die Darstellung lächerlich erscheint, dass manche Ironie, einen unfrommen Spott darin erblicken, und es möchte auf den flüchtigen Blick hin so scheinen, obgleich es nicht so ist. Was diese Leute, welche wir im Bilde sehen, bewegt, ist hoher Ernst, welcher sich in einigen der seltsam geformten Köpfe und Gestalten sogar grossartig äussert; einige der Lehrer staunen ob dem Scharfsinn und dem Wissen des Kindes, andere mehr pedantisch scheinen den Kopf zu schütteln zu dieser vorlauten Frühreife. Einer streckt segnend die Hand aus über den Knaben: „dieser wird einst ein grosser Mann in Israel werden!"; nur ein Einziger mit einem übertrieben markirten Profil, ein Humorist in humoristischer Erscheinung lacht laut auf, halb betroffen, halb ergötzt über die Niederlage seiner Genossen, vor diesem zweiten Daniel. Und der Knabe selbst; kann man etwas durchdringender Scharfsinniges sehen, als dieses Gesichtchen? Ist es möglich die Erscheinung eines solchen frühreifen Wunderkindes bestimmter und charakteristischer zu geben, als es in diesem dünnen, schmalen, zartgebauten, etwas kränklich aussehenden Jungen gegeben ist?

Und die Freude aus dem Gesicht der herandringenden Maria, welcher der Joseph folgt und sie zurück zu halten wünscht, ein bescheidener Mann, der sich nicht in die gelehrte Versammlung getraut.

Das alles ist Leben, volles ganzes Leben, aber freilich gemeine Wirklichkeit von heute, mit ihrer Fratzenhaftigkeit, mit ihrem Schmutz, mit ihrer trivialen Form und nur weil diese gemeine Wirklichkeit so durchaus in grellem Contrast steht mit der Auffassung des darzustellenden Gegenstandes, wie wir sie gewohnt sind und wie wir sie durch die Tradition der Religion erhalten haben und bewahren müssen, nur deshalb wirkt das Bild humoristisch und regt unwiderstehlich zum Lachen an. Wie aber diese Composition, lebensgross in Farben ausgeführt mit Begleitung von religiösen Chören des Domsängerchores in Berlin zur Weih-

nachtszeit hat ausgestellt werden können und wie dabei nicht alle Weltlinge vor Lachen und alle Frommen vor Aerger geplatzt sind, um dass zu begreifen, muss man ein Berliner sein.

So verfolgt Jeder seinen Weg, und es scheint fast als ob die Kunstentwicklung einen ewigen Kreislauf beschriebe. Haben wir die Künstler der sogenannten Zopfzeit in Materialismus und demnächst in Manier versinken sehen, haben danach die religiös begeisterten neudeutschen Künstler die religiöse Kunst aus dem Verfall gerettet, indem sie einen strengen Idealismus zum Princip erhoben, so sehen wir ihre nächsten Nachfolger, ja, sie selbst theilweise schon allmählich und wie unbewusst sich dem Materialismus wieder zuwenden. Das Sinnliche behauptet sein Recht, denn alle Kunst beruht auf Sinnlichem, was nicht von dieser Welt ist, kann nicht darauf bleiben.

Einer besonderen Richtung religiöser Kunst muss ich noch erwähnen, denn sie ist nicht zu übersehen; ich meine die specifisch protestantische kirchliche Malerei, welche in den fünfziger Jahren auftritt. Luther war bekanntlich ein Freund sämmtlicher Künste, aber die von ihm aufgestellte Lehre schien in ihren Consequenzen dennoch die Kunst für die Kirche nicht nur als überflüssig, sondern sogar als schädlich hinzustellen. Die Folgen sind bekannt; mit vandalischer Wuth haben die schweizerischen Reformatoren, mit einziger Ausnahme der allergemässigtsten, die kirchliche Kunst verfolgt, und was davon gerettet wurde, ist nur das Wenigste.

Auch die Lutheraner, obgleich nicht kunstfeindlich, haben doch nicht kunstfreundlich sein können, und seit der Reformation ist bei den Protestanten von kirchlicher Kunst kaum mehr zu reden. Es fehlte die Begeisterung, der puristisch kritische Sinn, dessen theuerste Glaubens-Unterscheidungen fast alle negativer Art waren, musste die bildlichen Darstellungen um so mehr scheuen und mit Miss-

trauen betrachten, als die Gegner, griechische wie römische Katholiken, sie liebten und förderten.

Und so ist es noch lange geblieben. Haben doch viele unserer Künstler es für nöthig erklärt, katholisch zu sein, um christlich bilden zu können, und sind es geworden, wenn sie es nicht waren, weil sie im protestantischen Christenthum keinen Raum fanden für ihr künstlerisches Streben.

Andere haben es dennoch versucht, vom protestantischen Standpunkte aus das christlich-religiöse Gefühl bildlich zu fassen. Koopmann in Karlsruhe hat gar seltsame Darstellungen in drei Zeichnungen vorgeführt, die besonders vom formellen Standqunkt aus nicht gelobt werden können. Eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung ist „Die christliche Kirche“ betitelt und stellt diesen Begriff ganz wörtlich dar. In einer Kirche wird zugleich gepredigt, getauft und das Abendmahl gespendet, wobei noch Engel und symbolische Gestalten helfen sollen, des Künstlers Gedanken zur Anschauung zu bringen. Hier ist nun der Zwiespalt zwischen idealem Inhalt und materieller Form gar nicht auszugleichen, und die Vermischung von modernen Pastoren und Gläubigen mit Ideal-Gestalten macht einen ganz sonderbaren Eindruck; gewiss nicht den beabsichtigten.

In zwei anderen Zeichnungen, die unter dem Titel „Christlicher Liedersegen“ einem grösseren Cyklus angehören, ist Aehnliches unternommen. Ein religiöses Abendlied giebt Anlass zu einem seltsamen Bilde, worin ein Familienvater aus einem grossen Gesangbuche singt oder liest, während Frau und Kinder am Boden schlafen und wieder Engel dabei sind, Genre-Figuren: aus dem täglichen Leben in eine rein symbolische Umgebung und Situation gebracht; man kann es nicht zusammenfassen, es widerspricht sich Alles. Auf einem Bilde zu einem urkräftigen Auferstehungsliede Luther's sind die Wortbilder des Dichters ganz materiell in plastische Bilder übersetzt, die Todes-

bande sind eiserne Ketten, die der auferstandene Heiland sprengt, und der Tod ist das bekannte Gerippe, welches hier handelnd auftritt.

Einen ähnlichen Versuch, in der protestantischen Kirche beliebte Wortbilder malend darzustellen, hat Schubert in Berlin gemacht. „Klopf an", so heisst ein Bild dieses Malers, in welchem ein anklopfendes junges Mädchen und ein thieröffnender Engel die seltsamste Darstellung bilden. Solche Dinge malen wollen, heisst Unmögliches versuchen. Verschiedene Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes von dem oben genannten Künstler sind zu loben, weniger ein Gemälde „Glaube, Liebe und Hoffnung".

Illustrirte Psalmen von G. König in München sind arabeskenartige Zeichnungen, worin das Symbolisiren und Andeuten oft zum Spiel wird, wie denn das nicht leicht ausbleiben kann, wo keine bestimmte Form und Regel der Phantasie Halt gewährt.

Von den Düsseldorfer Bildern religiösen und biblischen Inhalts habe ich bereits diejenigen erwähnt, welche für diese Richtung in dieser Schule charakteristisch sind.

Ich muss jedoch noch einige Werke erwähnen, welche theils ganz in dieses Gebiet gehören, theils auf der Grenze desselben stehen.

Aeltere Werke aus der ersten Blüthezeit der Düsseldorfer Schule sind E. Bendemann's „Trauernde Juden" und Ch. Köhler's „Rebecca am Brunnen"; etwas späterer Zeit gehört Köhler's „Hagar und Ismael" an. Alle diese Bilder jedoch sind durchaus keine Darstellungen in religiösem oder biblischem Sinne, selbst die „Trauernden Juden" Bendemann's nicht; sie haben ihren Werth und ihre Bedeutung in einer anderen Beziehung: es ist die naturalistische Richtung in der neuen deutschen Kunst jener idealistischen geistigen Richtung von Cornelius und Overbeck gegenüber, durch die Düsseldorfer Schule eingeführt und ausgebildet,

und diese Bilder und andere gleichzeitig entstandene bezeichnen eine Staffel dieser Entwicklung.

Eine Aquarellzeichnung von Eduard Bendemann, eine allegorisch-symbolische Composition über Psalmensprüche vom Fall Babel's und Zion's Triumph ist wegen der Zeit ihrer Entstehung und wegen des Gegenstandes hier zu erwähnen. Abgesehen von der geistreichen Zeichnung in diesem Blatte, wüsste ich nicht, was mich darin erfreuen oder interessiren könnte; wenn Jemand von dem Bilde sagte: „Was geht denn mich Zion oder Babel an?“ ich würde es dem Manne nicht übel nehmen.

Oder verbirgt die Darstellung unter den beiden symbolischen Figuren „Zion und Babel“ noch andere Bedeutung, etwa eine Anspielung auf die ewige Vergeltung, welche den Stolz demüthigt und die Demuth erhöht? Ich weiss es nicht!

Otto Rethel's „Rückkehr des jungen Tobias“ ist ein Bild wie deren manche auch in anderen Schulen entstehen, ohne besondere Charakteristik von wo und wann, bis zu einem gewissen Grade idealisirt, sind die Begebenheiten vom Standpunkte des rein Menschlichen aufgefasst und in den Formen einer möglichst geeigneten individuellen Natur nachgebildet; es sind die Producte der Akademieen der Zeit.

Auch Theodor Mintrop's Carton „Die Bergpredigt“, hat einiger Maassen diesen Charakter, jedoch zeigt sich des Künstlers feines Gefühl für edle Formen, für schöne Linienführung und Gruppirung auch in diesem Werke; gerade aber weil wir des Künstlers grosse Befähigung in dem Werke deutlich erkennen, möchten wir wünschen, dass seine vortrefflichen Mittel zur Verkörperung von grösseren, originelleren, energischeren Gedanken und Gefühlen dienen möchten, als die sind, welche sich in diesem Werke aussprechen.

Fünftes Kapitel.

Die Romantiker der Berliner, Düsseldorfer und Dresdener Schule.

Es ist interessant zu beobachten, wie unsere neuere bildende Kunst mit unserer Poesie und Literatur beständig in naher Beziehung bleibt — eine geistige Verwandtschaft verbindet sie. Eine Parallele zwischen Beiden trifft fast immer zu, nur dass die Umwandlungen der geistigen Tendenzen sich in der Kunst des Wortes gewöhnlich früher zeigen, als in der Kunst der Formen und Farben.

Wie neben der romantischen Poesie der Tieck, Schlegel-Novalis eine romantische Malerei entsteht, welche freilich nur der Anfang war zu Grösserem und Besserem, so folgt den Dichtern der späteren Periode eine Reihe von Künstlern, deren Kunst jener späteren Romantik vollkommen entspricht. Man hat diese vorzugsweise als romantische Schule bezeichnet, indessen ist diese Bezeichnung nicht unbeschränkt und richtig.

Jene ursprüngliche romantische Richtung bei unseren Dichtern und Schriftstellern dauerte im Allgemeinen nicht lange, sondern schlug bald fast in das Gegentheil um, der Enthusiasmus für mittelalterliche Deutschheit verschwand sehr bald; man wandte sich nach diesen kurzen Augenblicken vaterländischer Begeisterung noch entschiedener den Wälschen zu, von den Helden der Nibelungen und der Gudrun zu den Rittern des Ariost und des Tasso, und

an die Stelle des germanischen Shakespeare trat der romanische Calderon. Nicht ohne Einfluss auf diesen Wechsel ist die Neigung zum Katholicismus geblieben, welcher doch immer über die Alpen und nach Rom deutete; aber von der so eifrig erfassten Frömmigkeit blieb nur sehr wenig; wie der Tannhäuser der Sage kehrte man, nach kurzem Versuch, nach Reue und Busse, bald wieder in den Venusberg zurück.

Es entstand nun ein buntes Durcheinander von Anklängen und Reminiscenzen, und unsere Poeten mischten katholische Schwärmerei, nordischen Hexen- und Teufelsspuk und südliche Sinnlichkeit zu einer überspannten, überwürzten Poesie zusammen, welche aber ohne Boden im Volksbewusstsein, nur von sehr kurzer Dauer und sehr geringer Bedeutung gewesen ist; wenig davon ist uns heute noch geniessbar.

Die bildende Kunst folgte auch diesen Wegen; aber ihrer Natur nach mehr an das Reale und an die natürliche Erscheinung gebunden, blieb sie gemässigter, obgleich damals und später genug seltsame Dinge gemacht und vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommen worden sind. Diese späteren Romantiker suchen besonders gern ahnungsvolle Stimmungen, geheimnissvolle Beziehungen in ihre Werke zu legen; sie rechnen auf den Beschauer, dass er auch das nicht Dargestellte errathe, und häufig genug liegt der Schwerpunkt der Handlung, ja, die Handlung selbst, ganz ausserhalb der Darstellung; in der höchsten Blüthe dieser Richtung stellte man sogar die widersinnige Maxime auf, dass die Handlung selbst niemals, sondern nur ihre Wirkung, nicht die Leidenschaft selbst, sondern nur ihr Widerklang im Bilde festzuhalten und darzustellen sei; und ein solcher Unsinn ist ganz ernsthaft behauptet und wirklich geglaubt worden.

Die aus dieser Richtung entstandenen Bilder wirkten durch die Stimmung auf das Gefühl; der Inhalt sollte mehr geahnt werden, als wirklich verstanden; sie haben dabei

einen novellistischen Charakter, wie ja auch die Poesie dieser Zeit ihr Bestes in Novellenform geleistet hat.

Poeten und Maler wetteiferten und beuteten sich gegenseitig aus; die Maler haben sehr vielfach Gedichte oder Episoden daraus zum Gegenstand ihrer Darstellungen gemacht und die Dichter haben, wie z. B. Hoffmann, ganze Erzählungen auf irgend ein Bild gebaut.

Diese Richtung hatte ihren Ursprung hauptsächlich in Berlin, aber ihre Anfänger sind bald über ihre Nachfolger in Düsseldorf vergessen und in den Schatten gestellt worden. Von Düsseldorf aus überall hin verbreitet, sehen wir selbst jetzt noch bis über die Hälfte des Jahrhunderts und noch zehn Jahre später Spuren davon hier und da, nur gerade da nicht, wo der Anfang war; die Berliner und Düsseldorfer Schulen haben diesen Weg längst verlassen.

Von einem Maler, dessen Bilder einige von Hoffmann's Novellen hervorgerufen haben, Karl Kolbe in Berlin, erwähne ich hier einige Werke. „Der Wächter" ist eines dieser ahnungsvollen Stimmungsbilder. Durch finstere Nacht und stürmisches Wetter schreitet ein alter Mann im Pilgergewande mit Stab und Laterne daher; ein Kind schmiegt sich ängstlich an ihn, erschreckt durch eine grosse Eule, welche am Wege ihre Flügel schwingt. Eine ruinenhafte Kirche bildet den düsteren Hintergrund, und neben dieser hin schweift der Blick in die mächtige weite Landschaft, über die sich der dunkle Himmel spannt, von welchem ein einzelner Stern aus einer Wolkenlücke herabblickt.

In einem anderen Bilde „Sängerfahrt", sehen wir einen mit einer Laube von Weinranken geschmückten Kahn auf ruhigem Meere dahin schweben, in welchem phantastisch costumirte Personen Musik machen; ein Jüngling, in der Mitte stehend, spielt die Laute, Frauen singen dazu, ein Kind plätschert im Wasser, in welchem ein etwas fabelhaft gestalteter Delphin heranschwimmt, dahinter italienische Küste und darüber tiefblauer Himmel. Diese Bilder haben

weder durch die Erfindung, noch durch ihre Ausführung besondere Bedeutung, sie sind ziemlich schwach in der Zeichnung, ziemlich trocken und farblos, jedoch mit mehr Streben nach malerischer Wirkung ausgeführt, als jene ersten Werke der römisch-deutschen Romantiker.

Spätere Werke desselben Künstlers gehören der geschichtlichen Kunst an, z. B. eine Scene aus der Zeit der Guelfen- und Ghibellinen-Kämpfe in Italinen, ferner „Ezzelin, der Mönch, im Kloster“, und ein grosses Geschichtsbild: „Kaiser Barbarossa in der Schlacht von Antiochia“. Diese späteren Werke des Künstlers sind nicht ohne Bedeutung und erinnern durch die Art der Auffassung und Darstellung an Düsseldorfer Werke aus früherer Zeit der Schule.

Wie ich schon sagte, ward diese spätere romantische Richtung in der Düsseldorfer Schule erst völlig ausgebildet, und ihre Anhänger gelangten zu ausserordentlichem Ruf und Ruhm. Hätte aber die Düsseldorfer Schule nicht andere Verdienste erworben und in anderer Richtung Bedeutung erlangt, so würde sie neben der Münchener kaum des Erwähnens werth sein.

Die Bedeutung der Düsseldorfer Schule für die neuere deutsche Kunst liegt in der Wiedereroberung der malerischen Technik und der Kunst des Kolorits, welche allmählich unter den alten Akademikern gesunken, von den Romantikern ganz vernachlässigt und beinahe ganz verloren war. Schadow, ein Genosse von Cornelius und Overbeck, während der Zeit des Entstehens jener ersten Werke der römisch-deutschen Romantiker, welche nach allen Seiten so grosse Erfolge gehabt haben, richtete seine Aufmerksamkeit mehr als seine Genossen auf die Nachbildung des natürlich Gegebenen und auf die technische Vollendung des Werkes; er wollte malen, wo jene sich im Grunde mit der Zeichnung genügen liessen. Die Schule, welche er in Düsseldorf begründete, folgte ihm in diesem Streben, und obschon die Anfänge auf ideale Darstellung hinstrebten, so entwickelte sich doch ganz folgerecht eine endlich ganz

naturalistische Kunstrichtung in dieser Schule, welcher wir es verdanken, dass die neue deutsche Kunst auch in Bezug auf Farbe und Technik wieder selbstständig geworden ist, und mit den fremden Schulen wetteifern kann.

Die Düsseldorfer Schule ersetzte so, was der Münchener abging, wogegen ihr wieder jener erhabene, ideale Aufschwung und der Geist mangelt, welcher die Werke der Münchener auszeichnet. Blühte in der Münchener Schule die monumentale Malerei, so erstand in Düsseldorf die Staffeleimalerei zu hoher Blüthe, und beide Schulen ergänzen sich auf die glücklichste Weise.

Wie sehr zu der Zeit, als die Düsseldorfer Schule unter Schadow's Leitung ihre ersten Werke vor das Publicum brachte, selbst die blosse Kenntniss von malerischer Kunstvollendung abhanden gekommen war, beweist das ungeheure Aufsehen, welches die ersten Werke dieser Schule gerade durch ihre Farbe und Behandlung machten, man behauptete, in diesen Bildern die reine Natur zu sehen in ihrer schönsten Erscheinung, und enthusiasmirte sich dafür in unglaublicher Weise. Schadow selbst, welcher seine ersten Studien unter Weitsch in Berlin machte, galt bei seinen Genossen für einen geschickten Oelmaler, und seine Schüler brachten es in dieser Beziehung gleich Anfangs noch weiter; aber wenn wir ihre frühesten Werke jetzt betrachten, können wir doch kaum begreifen, was man bei diesen Bildern von Farbe und Malerei rühmen kann.

Ein Beweis für diese Behauptung ist eines von Schadow's Werken, eine „Poesie“, welche noch vor Beginn seiner Düsseldorfer Thätigkeit entstanden ist, ein gar trockenes, unbedeutendes Werk; besser ist eine Kindergruppe aus früher Zeit, worin sich das treue, liebevolle, aber auch ungemein mühsame und mit der Technik kämpfende Naturstudium ausspricht und den Künstler ganz besonders charakterisirt.

Die früheren Werke der Düsseldorfer Schule zeigen alle deutliche Anklänge an unsere deutsche Poesie in dem

zweiten und dritten Jahrzehend des Jahrhunderts, jedoch mit einem Zusatz von einer gewissen Naivetät und Harmlosigkeit, welcher wohl zum Theil aus der Jugendlichkeit ihrer Autoren herrührt. Es ist in der Composition meistens eine gewisse Aermlichkeit in Bewegung und Ausdruck, eine gewisse Zahmheit, die Leidenschaften sind mässig, und weil man mehr das poetische Gefühl, welches der Gegenstand hervorrief, darstellte, als den Gegenstand selbst, mehr den Reflex der Handlung, als diese, so enthalten diese Bilder in Wirklichkeit wenig oder keine Handlung, und die Künstler umgehen den Kern ihres Gegenstandes mehr, als dass sie ihn erfassten, geschweige erschöpften.

Wie wir bei den Symbolikern häufig den eigentlichen poetischen Werth des Gedankens unter der Hülle verbergender Form aufsuchen müssen, so finden wir bei diesen späteren Romantikern den poetischen Werth des Werkes mehr in der durch die Darstellung erscheinenden poetischen Stimmung des Künstlers, als in der Darstellung selbst.

Wenn man mit Recht von einem Kunstwerk verlangen muss, dass es in sich vollendet und fertig seinen Gegenstand erschöpfend darstelle und ihn uns wie eine Naturerscheinung unabhängig gegenüberstelle, so ist bei den Werken der älteren Düsseldorfer just das Gegentheil der Fall. Anstatt objectiv zu schildern, nach- und umzuschaffen, giebt uns der Künstler unter seinem Gebilde, nur sein subjectives Gefühl, sich selbst.

Ist dies nun in Beziehung auf den Inhalt der Darstellung der Fall, so das ganz Entgegengesetzte in Beziehung auf die Form. Wenn Overbeck, Cornelius und ihre Nachfolger die Form aus dem Gedanken und dem Gegenstand fanden, so fand Schadow und seine Schule die Formen ausserhalb und suchte sie dem Gegenstande anzupassen, und zwar suchten diese Künstler nicht, wie die älteren Akademiker die Form in einem abstracten Ideal, sondern in der individuellen Naturerscheinung, im Modell.

Daraus entsteht ein wunderlicher Zwiespalt, je weniger sich die Darstellung im ganzen an Wahrheit und Wirklichkeit hält, um so mehr im Einzelnen, in ganz idealistischen Zuständen und Begebenheiten erscheinen die einzelnen Figuren häufig sogar unter der Gestalt bestimmter Persönlichkeiten, immer in portraitartiger Individualität.

Dass bei diesem Verfahren der Zwiespalt zwischen der Darstellung und dem Darzustellenden nicht noch grösser wurde, verdankt die Schule dem Glück, welches ihr schöne Modelle verschaffte.

So wurde die äussere Erscheinung dieser Bilder dem Publicum leicht fasslich, und ausserdem ergriff das in denselben waltende subjective Gefühl des Künstlers das Gefühl des Beschauers, wie immer die Persönlichkeit am ersten zur Person spricht, und daher wohl der ungemeine Erfolg beim Publicum.

Etwas Aehnliches erscheint in späterer Zeit in der belgischen und französischen Kunst.

Den Düsseldorfer Romantikern ist ein doppeltes Schicksal geworden; erst hat man sie gewaltig überschätzt; später hat man sie eben so übertrieben unterschätzt.

Die Bilder, welche mich zu dieser Abschweifung veranlasst haben, sind in Nachbildungen unendlich verbreitet, und wohl in Deutschland fast allgemein bekannt. Wer kennt nicht Lessing's trauerndes Königspaar, den Ezzelin, Bendemann's trauernde Juden, Mädchen am Brunnen, Jeremias, Sohn's Tasso und die Leonoren, Köhler's Findung Mosis, und seine späteren Werke Mignon, Gretchen, Julia und so viele andere. Ferner Lessing's „Räuber und sein Sohn", ein Bildchen, worin sich ganz und gar die oben beschriebene ahnungsvolle Gefühlspoesie darstellt; dann Köhler's „Rebekka und Elieser", welches seines Gegenstandes wegen höhere Ansprüche machen lässt, und sie viel weniger und durchaus in keiner Weise erfüllt; ferner Sohn's „Rinaldo und Armida". Bendemann's Bild „Die trauernden Juden" ist wie keines geeignet, um das Wesen

der älteren Düsseldorfer Kunstweise zu illustriren. „An den Wassern von Babylon sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten", so beginnt der tief klagende und ingrimmig schmerzliche Gesang eines exilirten Volkes; der Künstler zieht dieses Volk in dieser Situation in eine Gruppe von vier Personen zusammen, welche ruhig unter einem weinumrankten Weidenbaum am Ufer des Stromes sitzen. Die Kette am Fusse des Alten ist die einzige Andeutung der Gefangenschaft. Die Trauer dieser Personen ist eine sehr mässige, mehr Verdruss, ja, Langweile, als jener leidenschaftliche Schmerz des Liedes, welches mit echt altjüdischem Grimme dem Feinde zuruft: „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und schmettert sie an den Stein!" Es herrscht ein weiches, elegisches Gefühl in dem Bilde, nur Stimmung, Handlung keine, Charakteristik keine, weder der Situation, noch der Personen; dagegen aber ist die Durchführung in malerischer Beziehung im Ganzen und Einzelnen vortrefflich. Alles ist der individuellen Natur nachgebildet, aber mit grossem Geschmack und feiner Wahl; die Gruppirung ist einfach schön, die Einzelformen untadelig, die Farbe ist einfach natürlich, dabei klar und durchaus harmonisch, die Behandlung schlicht und anspruchslos, aber sicher und meisterhaft genug, das Bild ist, abgesehen von der poetischen Auffassung des Gegenstandes, ein durchaus gutes und schönes Kunstwerk. Mehr noch treten die letztgenannten Vorzüge in dem „Jeremias auf den Trümmern Jerusalem's" hervor.

Carl Sohn's „Tasso und die beiden Leonoren" ist ebenfalls ganz ohne Handlung, nur eine Situation; leiseste, zarteste Liebesregung, welche die Aeusserung scheut, in der Prinzessin, in der Begleiterin verborgene Antheilnahme in widersprechend zweifelhafter Regung, der Dichter selbst in schaffendem Sinnen, lauter Seelenstimmungen, welche in der Wirklichkeit kaum zur Entscheidung kommen und sich absichtlich dem Beschauer verbergen und um so weniger in den Spiegelbildern der Kunst zur deutlichen

Erscheinung kommen können; aber wir, die Beschauer, sollen dies ahnen und mit unserer Theilnahme vervollständigen.

Was die Kritik sonst an diesem Werke getadelt hat, die Zwiespaltigkeit der Gruppirung, der etwaige Mangel an Haltung, die etwas kleinliche und unruhige Umgebung der Figuren, das alles scheint mir sehr unwesentlich, wäre der Gegenstand überhaupt nur darstellbar. In der Malerei ist mehr Virtuosität, wie in Bendemann's Bildern, bei weniger strenger Durchbildung des Einzelnen, die Persönlichkeiten sind zwar auch portraitartig, aber mit einem Hauch von idealistischer Steigerung in der Richtung auf das lieblich Zarte und zugleich sinnlich Reizende, besonders in der Farbe.

„Rinaldo und Armida", ein früheres Werk des Künstlers, ist in der Ausführung viel unvollkommener, als das vorgenannte; dagegen ist dem Gegenstande nach die Darstellung klarer und erschöpfender; was sich sichtbar äussert in Bezug auf die Handlung, kann der Maler auch sichtbar darstellen; heisses Liebesglück eines schönen jungen Paares in seliger Umarmung ist immer ein dankbarer Gegenstand für die Malerei, mögen die handelnden Personen sein, welche sie wollen; eine gewisse Mässigung in der Leidenschaft erscheint aber, wie in allen älteren Düsseldorfer Bildern, auch hier.

In Köhler's „Hagar und Ismael", einem Bild aus späterer Zeit, tritt die Seelenbewegung mit mehr Energie zu Tage: die schmerzbewegte Mutter mit dem verschmachtenden Kinde ist ergreifend dargestellt, ohne sonstige besondere Charakteristik des Vorganges oder der handelnden Personen, die Malerei ist sehr meisterhaft, die Farbe klar ernst, aber etwas matt.

Julius Hübner's Scene aus dem rasenden Roland unterscheidet sich dadurch von den übrigen Werken jener Zeit, dass der Künstler sich frisch an die Darstellung einer

höchst bewegten Handlung gewagt hat, welche in Bezug auf Lebendigkeit der Bewegung nicht übel gelungen ist.

Eine Eigenthümlichkeit, welche sich in sehr vielen Werken jener Zeit und Schule findet, ich möchte sagen, die Mode, ihre Bilder in besonders abgeschlossene Form künstlicher Umrahmung zu bringen, hat hier zu einer drückenden Beschränkung der Gruppe geführt, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Darstellung verloren geht und die Figuren in der Handlung widersprechende Lagen gedrängt werden. Viel weniger als an anderen gleichzeitigen Düsseldorfer Werken ist an diesem die Farbe und Behandlung zu loben.

H. Plüddemann's „Tod des Columbus", ebenfalls aus dieser Zeit und Schule, unterscheidet sich durch den Gegenstand von dem bisher genannten Düsseldorfer Bildern; es ist eine historische Darstellung oder soll doch eine sein, indessen auch auf diesem Gebilde folgt die Schule ihrer Richtung. Wir sehen einen würdigen Greis unter seinen Freunden und Verwandten verscheiden, eine etwas theatralisch angeordnete Scene. Ob das nun aber Columbus ist, bleibt trotz der an dem Lager hängenden Ketten unausgesprochen und im Grunde ist es auch gleichgültig, denn die etwaigen Ideen, welche sich an den Tod eines berühmten oder ausgezeichneten Mannes anknüpfen, mehr als an den Tod eines anderen, kann der Maler doch auf diese Weise nicht aussprechen. Es ist wieder die weiche elegische Stimmung, welche die ältere Düsseldorfer Schule durchaus beherrscht, die den Künstler zu diesem Bilde inspirirt hat, dessen Ausführung ebenfalls sich durch die sorgfältige Nachahmung des Natürlichen im Einzelnen bei geringer Wahrscheinlichkeit der Gesammtdarstellung charakterisirt.

Hier reiht sich ein interessantes Bild jener Zeit an, ein frühes Werk eines sehr bedeutenden Künstlers, welcher zwar aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen ist, jedoch sich später ganz selbstständig und höchst originell entwickelt hat, Alfred Rethel's. Der Künstler war erst

neunzehn Jahre alt, als er das Bild „Bonifacius predigt den Deutschen“ 1835 malte, und bekundete damit, wie mit einem früheren Erstlingswerke, sein ungewöhnliches Talent.

Das Werk selbst unterscheidet sich im Allgemeinen wenig von anderen Geschichtsbildern der Schule, vielleicht nur dadurch, dass es jene reflectirende Gefühlsweise nicht zeigt, sondern ein bestimmtes Streben nach wirklicher, wahrer Darstellung der geschichtlichen Scene, wozu freilich dem jungen Künstler sowohl die historische Kenntniss, als, wodurch diese ersetzt wird, die Kraft selbstständig bildender Phantasie abging, welche seine späteren Werke so hoch stellt. Die Gestaltung bindet sich auch hier an das Modell, die Darstellung ist im Einzelnen ganz naturalistisch, detaillirt bis in's Kleinste, Farbe und Behandlung unterscheidet sich nicht von anderen derzeitigen Bildern der Schule, welcher man eine durchgehende Uniformität in dieser Beziehung mit Recht vorgeworfen hat.

Wenn man die Eigenthümlichkeit der sogenannten romantischen Schule von Düsseldorf recht deutlich erkennen will, so bedarf es nur einer Vergleichung der Bilder, welche ich soeben erwähnt habe, mit der Darstellung eines wirklich hoch romantischen Gegenstandes von einem Mitgliede der Münchener Schule, einem Werke, welches allerdings um einige Jahre jünger ist, als jene.

Ich meine die Scene aus Uhland's „Sänger's Fluch“ von Philipp Foltz. In diesem Bilde ist der Gegenstand, die Handlung mit unverkennbarer Klarheit dargestellt, das Gefühl, die Leidenschaft ist ganz vollkommen ausgedrückt, und es bedarf keineswegs einer Stimmung, keiner besonderen Auffassung des Beschauers, keines Heineinfühlens und Denkens; was gegeben werden sollte, ist ganz gegeben. Und mehr noch als der Dichter hat der Maler gegeben, der freilich auf eine einzige Scene beschränkt ist, und das Vor- und Nachher, die Wirkung in der Zeit, welche dem Dichter freisteht, nicht darstellen kann, dafür aber gegeben hat, was dem Dichter kaum möglich ist, eine an-

schauliche Darstellung des Ereignisses selbst und der handelnden Personen. Was der Dichter nur mit einer langen Beschreibung und dennoch unvollkommen erreichen kann, die charakteristische Darstellung der Personen in dem gegebenen geschichtlichen Momente, die Umstände und die Umgebung, in welcher sie leben und welche ihre Handlung mitbestimmt, das giebt der Maler auf den ersten Blick. Die Charakteristik des frühen Mittelalters mit seiner halbbarbarischen Pracht ist vollkommen gegeben und nicht in phantastischer Weise, wie dies von anderen Künstlern häufig geschehen, sondern mit bestimmtem Anlehnen an das historisch Ueberlieferte, und so kann man das füglich ein Geschichtsbild nennen, und ein vortreffliches. So ist hier die grösstmögliche Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Ganzen erstrebt und erreicht, während die Wahrheit des Einzelnen weit geringer ist, als in jenen Düsseldorfer Bildern.

Die Formen sind ebenfalls ganz individuell, aber nicht, wie dort, der zufällig vorhandenen Natur entlehnt, sondern aus dem darzustellenden Charakter geschaffen, statt ihm bloss möglichst angepasst zu sein; das Einzelne ist keineswegs so vollendet naturwahr, als in jenen Bildern, aber es harmonirt unter sich und mit dem Gegenstande, welcher denn doch unserer Alltagserscheinung sehr fern steht, und so dürfte vielleicht ein Mangel hier ein Vorzug sein. Auch das Colorit ist nicht so naturalistisch, entspricht aber mit ausserordentlicher Bestimmtheit der poetischen Auffassung des Gegenstandes, genug, es ist hier durchaus von innen und vom Gegenstande aus geschaffen, anstatt von aussen auf den Gegenstand hin.

Die zuletzt besprochenen Werke haben mich vielleicht zu einer etwas weiten Abschweifung in Zeiten und auf Gebiete geführt, welche für uns schon historischer geworden sind, als manche der Zeit nach frühere Erscheinungen. Die Romantik, aus welcher jene Werke entstanden sind, ist uns sehr schnell fremd geworden, die nachhaltende Wirkung aber jener Kunstwerke der Düsseldorfer Schule

und der späteren Fortschritte ihrer Autoren, und eine sehr bedeutende, liegt nicht in der geistigen Richtung, welche sie eingeschlagen haben, sondern in der Richtung auf die naturgetreue malerische Behandlung, auf die Wahrheit der Darstellung, welche sich allmählich von der treu-wahren Darstellung der Details auf die treue Wahrheit der Darstellung im Ganzen ausgedehnt hat; was man mit den Mitteln der Schadow'schen Schule erreichen wollte, hat man wohl nicht erreicht und konnte es wohl nicht erreichen, aber es ist anderes damit erreicht worden und wohl Bedeutenderes: — wenden wir uns wieder der jüngeren Zeit zu.

Bevor wir uns zu den eigentlichen Historienbildern, den Bildern aus der Geschichte wenden, bleibt noch eine Reihe von Werken zu betrachten, welche mehr oder minder ideale Gegenstände in mehr oder minder idealer Form darstellen.

Mythe und Märchen, Sage, epische, lyrische und dramatische Dichter geben den Stoff oder auch die selbstschaffende Phantasie des Künstlers und so verschieden, wie die Gegenstände sind, so verschieden ist die Form, in welcher sie erscheinen.

Dante's göttliche Comödie haben unsere älteren Romantiker bei den deutschen Künstlern populär gemacht, und mit Recht, denn weniger Dichter Geist ist so dem Geiste der bildenden Kunst verwandt, als der Dante's, und die Anschaulichkeit seiner Darstellung, reizt den phantasiebegabten Künstler unwillkürlich, die Scenen des Gedichtes aus dem Wort in's Bild zu übersetzen. Ich erwähne hier drei verschiedene Darstellungen des Gedichtes; von Jos. Ant. Koch, dessen ich bereits früher erwähnte, von Bonaventura Emler in Wien und von H. von Blomberg in Berlin.

Bonaventura Emler hat in drei grossen Zeichnungen

die drei Haupttheile des Gedichtes, jeden in ein Bild, zusammengefasst: die Hölle, das Fegfeuer und das Paradies.

Es scheiut fast, als seien diese Bilder mit Rücksicht auf Wandmalerei für bestimmte Locale componirt; sie sind architektonisch eingefasst. Das grösste, der Himmel, ist oben halbkreisförmig geschlossen, die beiden anderen sind Vierecke zwischen Pilastern, Hauptbilder, Friese und Predellen; die Seitenpilaster enthalten wiederum einzelne ergänzende Darstellungen, und in den Ecken sind Medaillons mit bezüglichen Gruppen in kleinerem Maassstabe.

Im Bilde des Paradieses ist oben in der Mitte des Bogens, gleichsam als Schlussstein, Gott der Vater, ein kolossales Haupt in dreieckigem Nimbus, zu dessen Seiten die sieben Leuchter und die Chöre der Engel mit bezeichnenden Attributen; tiefer der thronende Christus, ebenfalls in gesteigerter Grösse, und noch tiefer Maria auf einem Throne, umringt von der Schaar der unschuldigen Kinder und in weiterem Kreise von musicirenden Engeln; den übrigen Raum des Bildes füllen die Patriarchen, Propheten, Apostel und Heiligen, in freien Gruppen auf Wolken stehend und sitzend, zwischen welchen hier und da der Blick auf die irdische Landschaft hinabdringt. Das Ganze ist umrahmt von einem breiten Kreisbogen, welcher durch karyatidenartige Engelsgestalten in einzelne Flächen getheilt wird, worin die verschiedenen Kreise der Seligen auf den verschiedenen Planeten dargestellt sind. Die Engelkaryatiden tragen die Planetenkörper auf den Häuptern; zwischen diesen aber ziehen sich die Zeichen des Thierkreises hin.

Schwieriger noch für das Verständniss ist das Bild der Hölle, in welchem in der That die einzelnen Kreise, worin der Dichter die Verdammten versetzt, und die einzelnen Episoden sehr willkürlich durch einander geworfen sind, mehr Formel arrangirt, als wirklich dem Geiste der Sache nach geordnet. Ganz unten im Vordergrunde sitzt Satan in kolossaler Grösse, grimmig fratzenhaft, zu seinen Füssen

Judas, neben und hinter ihm Nimrod, das Horn blasend, und die Giganten; in derselben Gruppe auch, aber in kleinerer Gestalt, Ugolino, seinem Feinde das Haupt zernagend, im Eise.

Ueber dieser Gruppe erhebt sich ein Thurm, und auf dessen Zinnen die Furien. Zu beiden Seiten sind die verschiedenen Gruppen der Gequälten und ihrer Peiniger, zu unterst links der Pechpfuhl, rechts die von einem Teufel mit einem Schwert zerhauenen Erzketzer und die von Schlangen gequälten Diebe und so fort, Gruppe über und neben Gruppe, links Charon's anfahrender Nachen, rechts die Centauren, dann Sisyphus und Andere, in der Mitte die Heuchler in den bleiernen Mönchskutten, ganz oben rechts Francesca und Paolo, und die Uebrigen im Sturm Umgetriebenen, links Dante und Virgil von Geryon getragen. Ueber diesem Bilde läuft oben ein Fries hin, in welchem die Vorhölle mit den tugendhaften Heiden erscheint, in den Ecken der Umrahmung Medaillons, welche St. Michael mit dem Satan, Christus in der Vorhölle, Ugolino und seine Söhne im Hungerthurm, die Geschichte, wie Guido von Montefeltro der Teufel holt u. s. w.

Das dritte Bild, das Purgatorium, ist wieder anders geordnet, ein Längenbild, niedriger, als das zuvor genannte. Im Hauptbilde der Engel vor dem Eingangsthor, vor ihm knieen Dante und Virgil; zur einen Seite landet der vom Engel geführte Kahn mit den Seelen, zur anderen erscheint das irdische Paradies, Beatrice und die sieben Frauen (die Tugenden), in der Ferne die Gestirne, der Aufenthalt der Seligen. Unter diesem Bilde enthalten Bildstreifen die einzelnen Scenen dieser Abtheilung des Gedichtes, ebenso die Füllungen der Umrahmung und die Eckmedaillons allegorische Gruppen in Beziehung auf das Gedicht.

Es zeigt sich in diesen Bildern ein Künstler von vielem Geist und reicher Phantasie, welcher sich in schwierigen, complicirten Aufgaben gefällt und dem die Gestaltung

seiner Gedanken keine Schwierigkeit bereitet; er muthet dem Beschauer jedoch etwas zu viel an, indem er ihn nöthigt, sich aus den ziemlich willkürlich getrennten und verbundenen Scenen und Gruppen ein zusammenhängendes Ganze zu reconstruiren. Wo die Darstellung räumlich getrennt ist, fehlt die consequente Reihenfolge des Gedichtes, wo die bei dem Dichter sich in der Zeit folgenden Scenen aber in ein Bild vereinigt sind, wie in der Hölle, da stört diese Gleichzeitigkeit der Erscheinung das Verständniss, zumal, da dennoch auch diese Darstellungen wieder mit anderen, räumlich davon getrennten verbunden werden müssen. Am klarsten ist die Darstellung des Paradieses; indessen ist diese mehr eine Darstellung des christlichen Himmels mit allen Heiligen und Seligen, um Gottes Thron geschaart, in kirchlich-symbolischer Kunstweise, und die Visionen des Dichters bilden bloss die Umrahmung dazu. Es liegt dieses alles aber in der Darstellungsform bedingt, welche der Künstler gewählt hat und die ihn zwingt, seinen Gegenstand in's Engste zusammenzuziehen; es ist wohl nicht möglich, die ausserordentliche Menge des Stoffes, welche der Dichter bringt, in drei Bildern zusammenzudrängen, ohne nach einer Seite hin zu viel und nach der anderen zu wenig zu geben. Jedenfalls aber gehören diese drei Blätter zu den bedeutenderen Werken der Zeit. Das Talent, welches sich darin äussert, gehört nicht zu den gewöhnlichen Talenten.

Die Zeichnung selbst ist sehr vollendet, die Formen sind sorgfältig studirt und streng durchgeführt, jedoch sieht man vielleicht etwas zu viel das Streben nach Richtigkeit und möchte etwas mehr Schwung, etwas mehr Freiheit, etwas mehr Feuer wünschen; vielleicht trägt die Art der Ausführung dazu bei.

Eine Reihenfolge der einzelnen Scenen des Dante'schen Gedichtes hat H. von Blomberg in Berlin in farbigen Skizzen gegeben. Auch in diesen zeigt sich eine lebendige Auffassung und eine reiche Phantasie, welche sich besonders

in der Farbe ergeht. Wird durch diese Richtung auf Farbe und Wirkung manche Scene des symbolisirenden Dichters im Bilde zu naturalistisch, so erscheinen andere gerade durch diesen Zuwachs der Darstellungsmittel wieder um so schlagender.

In den höllischen Scenen, wo Feuer, Rauch und Dampf eine Hauptrolle spielen, sowohl, wie bei den Lichterscheinungen des Himmels, kommt dem Maler die Farbe sehr zu statten und er hat hin und wieder ausserordentliche Effecte erreicht. Fast alle diese Bildchen sind von glänzendster, einige von höchst phantastischer Wirkung; sie sind nicht alle glücklich erfunden und componirt, einige Scenen aber sind vortrefflich dargestellt.

So anschaulich des Dichters Bilder auch sind, so bleibt es doch immer bedenklich, das Wortbild in ein plastisches umzuwandeln. Beide Darstellungsarten haben ihre Beschränkung, und dasselbe erscheint nicht immer als dasselbe, wenn es der Dichter oder der Maler darstellt.

Eine auffallende Erscheinung in der Malerei des fünften Jahrzehntes dieses Jahrhunderts ist die Thatsache, dass so wenige Kunstwerke erscheinen, welche Gegenstände aus dem Kreise der antiken Mythe behandeln, jener schönen Götter- und Menschenwelt, an deren Gestalten sich die grössten Künstler der grössten Kunstzeiten erhoben haben, jene Welt der Körperschönheit, der Verklärung der Form.

Ist denn wirklich der olympische Zeus und seine im Aether thronende Sippschaft, welche „Die schöne Welt regierte, an der Freude leichtem Gängelband“ zum zweiten Male gestorben, und die süsse Venus und die holden Grazien wirklich todt und begraben, sind wir endlich gründlich vom Heidenthum bekehrt?

Ist etwa Göthe's zweiter Faust ein prophetisches Buch und eine symbolische Darstellung unserer Zeit gewesen, sind wir der Helenenschönheit überdrüssig geworden und haben uns, alternde Fauste, nützlichen Zwecken und verständiger, bürgerlicher Anschauung zugewandt? Oder ist

unseren Künstlern das Auge für Menschenschönheit abhanden gekommen?

Ich weiss es nicht, aber etwas von allem diesem muss es wohl sein!

Ich habe gar nicht die Absicht, für die antike Götter- und Heldenwelt Lanzen zu brechen und sie den Künstlern als einzigen Urquell künstlerischer Poesie aufzudrängen; wenn Einer mir sagte, „was ist mir Hecuba?“ Immerhin! Das nur ist sicher, dass diese poetische Welt uns fast die einzige Gelegenheit bietet, den Menschen in seiner ganzen Schönheit darzustellen, und Höheres kann die Kunst als solche nicht leisten.

„Wisset für gewiss, dass das schönste Thier, welches die Natur hervorgebracht, der Mensch sei,“ sagt Benvenuto Cellini in einer wunderlichen Abhandlung über die Art, wie man das Zeichnen erlernen soll, und der gute Mann hatte gar keine Ahnung, dass man seine Kunst an anderen Gegenständen lernen und üben konnte.

Glaubten doch die grossen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, dass sogar die Architektur-Formen sich nach den Verhältnissen der Menschengestalt zu richten hätten, und dass nur einer, welcher diese vollkommen studirt habe, ein Maler oder Bildhauer, auch gut bauen werde.

Was entzückt uns so sehr an den Meisterwerken der Alten? Schwerlich der geistige Inhalt: wissen wir doch manchmal nicht genau, was denn eigentlich diese oder jene Figur bedeutet, wohl aber jene edelste Darstellung „des schönsten Thieres“, und wer dafür keinen Sinn und kein Verständniss hat, mit dessen Kunstsinn ist es schlecht bestellt.

Und wenn die edelste Form, welche wir kennen, ein schöner Menschenkörper zeigt, so bietet dieser auch immer die höchste Aufgabe für die Kunst der Farbe. Die grossen Coloristen sind es erst geworden durch das Studium der Carnation; aller Sammt und Seide und Goldbrocat Venedig's

hat den Titian nicht zu dem gemacht, was er ist, erst wo sich die Schönheit aus aller dieser Pracht entpuppt, erstrahlt jene feinste Blume des Colorits.

Aber das liebe Publikum und die Damen! Ich bitte Sie, wohin sollten wir kommen, wenn wir der Welt, der guten Gesellschaft und dem heranzubildenden Volke das sinnlich Schöne so unverhüllt vor Augen stellen sollten, wo bliebe die Tugend und die gute Sitte? Wir natürlich, die wir so reden, sind ausser Gefahr und wissen Bescheid, aber die Anderen! Das hindert nun nicht, dass keine Kunstperiode, vielleicht mit einziger Ausnahme der schlimmsten Zopfzeit, so viele recht lascive und innerlichst unsittliche Darstellungen hervorgebracht hat, wie die heutige, nur versteckt sich die Schande unter hübschen Kleidern, bleibt convenabel und geht nicht nackt, sondern entblösst sich nur.

In diesem Fache haben aber zum Glück unsere Nachbarn, die Franzosen, den Vorrang vor uns, den wir ihnen von Herzen gönnen wollen.

Andere Zeiten, andere Meinungen, anderer Gesckmack, und ich will darüber mit Niemandem streiten; so viel ist gewiss: wenn es wahr ist, wie viele gelehrte Kunstkenner behauptet haben, dass auch in der Malerei, überhaupt in der bildenden Kunst, das Nackte indecent ist, so ist die deutsche Kunst gegen Ende der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eine recht decente und anständige. Ausnahmen kommen natürlich auch vor.

Zu jenen älteren Werken, deren ich schon erwähnte, gesellen sich noch einige Bilder der Berliner Schule; ein „Amor“ von Mila ist sowohl in der Zeichnung als in der Farbe ein lobenswerthes Werk. „Die Toilette der Venus“ von v. Klöber scheint mir kein gelungenes Werk zu sein; es ist trocken und scharf gezeichnet und die Farbe nichts weniger als reizend und dem Gegenstande entsprechend; es ist ein älteres Werk des Künstlers, welcher mythologische Stoffe in eigenthümlicher Weise behandelt, manch-

mal mit einem Anklang von romantischem Gefühl; des selben Künstlers „Bacchusknabe mit Nymphen“ ist ein anmuthiges Bild von hübscher Farbe, aber sonst nicht eben bedeutend.

Karl Nahl zeigt sich in seinem Bilde: „Boreas entführt die Orithyia“, als Coloristen in seiner Weise, d. h. mit entschiedener Anlehnung an venetianischer Meister Vorbild; die Farbe ist tief, reich und harmonisch, aber indem es an Bekanntes erinnert, verliert das Bild den Reiz des Ursprünglichen, der frischen, selbstständigen Auffassung; die Zeichnung und Modellirung ist tüchtig, aber nicht eben edel, sondern mehr gewöhnlicher Natur nachgebildet.

Hieher gehört auch, trotz dem christlicher Symbolik entnommenen Gegenstande, Karl Eybe's (Hamburg) „Caritas“, ein wohl gruppirtes, wohl gezeichnetes und tüchtig gemaltes Bild einer schönen Mutter und schöner Kinder, jedoch dürfte bei einem so idealen Gegenstande die Form auch idealer sein; das Bild zeigt die Schadow'sche Schule, der es entsprungen ist, in ihrer charakteristischen, früher schon geschilderten Eigenthümlichkeit.

Bei C. Bewer's (Düsseldorf) „Thisbe“ ist es wohl hauptsächlich auf die Farbe abgesehen, indessen dürfte die auffallend braune Carnation dieses anmuthigen Mädchens für eine griechische Jungfrau kaum gerechtfertigt sein.

Ganz und gar als Colorist quand même zeigt sich Anselm Feuerbach (Rom) in zwei Kindergruppen. Der Künstler verachtet alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, um lediglich ein glänzendes Farbenspiel hervorzubringen; es ist keine Spur von Naturwahrheit mehr in dieser Malerei, sondern lediglich Palette- und Pinselbravour.

Eine fratzenhaft genreartige Darstellung ist, „Pan erschreckt einen Hirten“ von A. Böcklin in Weimar, ein Bild, welches an den Pariser „Realismus“ von Courbet und Genossen erinnert; das ist denn eine ruppige, struppige Natur, welche diese Künstler darzustellen suchen und in ebenso

ruppiger und struppiger Weise darstellen — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt wie die Mode.

J. C. Wraske (Hamburg) hat antike Mythe von der heroischen Seite aufgefasst und in seinem Bilde selbst einen wahren Heldenmuth bewiesen. „Die Niobiden" machen ihrem Autor Ehre, wenn er auch nicht erreicht hat, was er erreichen wollte — Grosses wollen ist schon gross. Einen an sich unendlich schwierigen Gegenstand hat sich der Künstler noch schwieriger gemacht, indem er eine Licht- und Farbenwirkung erstrebte, welche in einem kleinen Bilde schon äusserst schwierig, in solchem Maassstabe fast unmöglich wird. Um solche Aufgabe bewältigen zu können, müsste einer Rafael und Rubens in Einer Person sein und ein gutes Theil Rembrandt dazu, und so einer würde alsdann vielleicht ein Wunderwerk leisten; da der Autor des Bildes nun so einer nicht ist, so hat er das Wunderwerk nicht geleistet, aber „ultra posse nemo tenetur".

Eine complicirte Gruppe heroischer Menschengestalten verschiedenen Alters und Geschlechtes im heftigsten Affect des Leidens und der Leidenschaft, erliegend unter dämonischer Gewalt der Götter, welche in strahlendem Blitzesschein auftreten, in überlebensgrossem Maasse und in naturalistischer Wirkung und Haltung auszuführen, ist eine Aufgabe, wie es für die Kunst wohl keine schwierigere geben kann. Es kommen dazu noch die Ansprüche an höchste Vollendung der Einzelform, für welche die vortrefflichen Reste antiker Sculptur, welche diesen Gegenstand darstellen, in einer Weise maassgebend sind, dass die Malerei denselben kaum entsprechen kann, und dann die selbstgewählte Schwierigkeit der Beleuchtung, wonach das Licht aus dem Bilde selbst hervorgeht und also der grösste Theil der uns zugewandten Flächen im Schatten und Reflex erscheinen. Wie schwierig ist es nicht, beschattetes Fleisch zu malen und dabei Lokalfarbe und Klarheit zu bewahren.

Und nun die Schwierigkeiten der Darstellung des

geistigen Inhaltes: eine verzweifelnde Mutter, um die her ihre blühenden Kinder vom Tode getroffen werden, eine überstolze Königin, erliegend unter der trotzig herausgeforderten Rache der Götter — und diese selbst, Tod bringende Blitzgottheiten, denn so hat sie der Maler erfasst.

Allen diesen gehäuften Schwierigkeiten konnte der Künstler mit den Mitteln seines Talents nicht genügen, und es scheint, als ob eine Forderung, welche er sich stellte, immer die andere unerfüllbar gemacht habe. Die Zeichnung hat unter dem Streben nach malerischer Wirkung gelitten, die Farbe unter der Haltung; das Streben nach Naturwahrheit hat die freie Entfaltung des bei solchem Gegenstand unerlässlichen höheren Styles gehemmt. Die consequente Durchführung von Licht und Schatten nach gegebener natürlicher Erscheinung, lässt die blitzartige Wirkung nicht zu; in allen Theilen hat der Künstler sein Wollen über sein Können hinausgeführt; immer aber bleibt die grossartige Intention zu ehren, um so mehr als bei so vielen modernen Künstlern bei aller Vortrefflichkeit des Technischen gerade die höhere Intention mangelt.

Von Hermann Stilke sehen wir ein grösseres Bild, welches zwar eine biblische Begebenheit zum Gegenstande hat, indessen seinem Wesen nach zu den romantischen Darstellungen gehört, wie sie der älteren Düsseldorfer Schule eigen sind. Judith ist bei Holofernes im Zelt, und dieser sucht die schöne Frau zu überreden, mit ihm zu trinken, fröhlich zu sein u. s. w., wie es das betreffende Capitel in sehr deutlichen Worten ausdrückt. Warum der Künstler, welcher in dem Holofernes die lüsterne Regung so gut ausgedrückt, der Judith diesen Ausdruck von Verzweiflung gegeben hat, verstehe ich nicht ganz; wenn das schöne Weib auch einen gewaltigen Seelenkampf durchfechten musste, ehe sie zur That schritt, so musste der sich doch in diesem Momente wenigstens äusserlich nicht so zeigen; der erregteste Liebhaber würde sich, scheint mir, vor solch

pathetisch-tragischem, verzweifelndem, fäusteballendem Liebchen einiger Maassen gefürchtet haben, anstatt sich vertrauensvoll gemüthlich bei ihr zu betrinken und schlafen zu legen.

Auch dass der Künstler seiner Heldin koscheres Mahl auf eine Serviette neben sie gelegt hat, macht, da sie sich gegen die Einladungen des Liebhabers, an seinem Mahle und seinem Becher Theil zu nehmen, sträubt, einen ziemlich komischen Eindruck; man bezieht unwillkürlich die verzweifelte Haltung der schönen Frau darauf, dass sie gezwungen werden soll, unreine Speisen zu essen. Die Magd im Hintergrunde geberdet sich aber so verzweifelt, wie die Herrin, und wirklich muss Holofernes besonders gut aufgelegt sein, um bei zwei solchen Heroinen verliebte Abenteuer anzuknüpfen.

Dem sei nun, wie ihm wolle; das Bild ist schön gemalt, viel lebensfrischer und wahrer, als frühere Werke seines Autors, und wenn es im ganzen den Charakter der romantischen Düsseldorfer Schule zeigt, so hat es nicht deren Mängel.

Den Ton sagenhafter Geschichte hat L. Gey in Dresden angeschlagen in einem grossen Carton: „Edith Schwanenhals findet auf dem Schlachtfelde von Hastings die Leiche des Königs Harald“, und in einem zweiten: „Macbeth und die Hexen“, beide nicht ohne Verdienst, aber mit deutlichem Streben nach cornelianischem Style, und Leuten wie Cornelius ist es schwer nachzuthun; die Composition des „Macbeth mit den Hexen“ erinnert zugleich an dieselbe Darstellung von Kaulbach.

Verschiedene Zeichnungen aus älterer Zeit von einem bereits verstorbenen Künstler des cornelianischen Kreises, D. Ferd. Fellner aus Frankfurt a. M., erinnern zum Theil im Styl an die früheren Werke des Altmeisters, andere an Altdeutsches; eine geschichtliche Darstellung darunter ist wirklich grässlich und haarsträubend.

C. Lasch's (in Düsseldorf) „Emma und Eginhard“ ist

ein gut gemaltes Bild; der Künstler hat das sagenberühmte Liebespaar einsiedlerartig in den wilden Wald versetzt, und durch einen Sprössling vermehrt: eine idyllische Familienscene. Th. Pixis in München „Scene aus der Gudrunsage", scheint mir in der Wahl des Gegenstandes verfehlt; es ist eine Episode des Gedichtes, welche nur in Bezug auf die Folge Bedeutung hat und deshalb an sich unverständlich und, wenn verstanden, unbedeutend bleibt.

C. Mossdorf's (München) zwei Bilder aus deutscher Sage und Märchen scheinen mir in ihrer naturalistischen Auffassung und Darstellung dem Geiste des Gegenstandes zu widersprechen; so phantastische Dinge müssen, wenn sie überhaupt malerisch darstellbar sind, auch in phantastischer Weise dargestellt werden.

C. Oesterley in Hannover will ebenfalls eine Scene aus einem Märchen darstellen, aus dem „Dornröschen", wählt aber sehr unglücklich nicht den Moment, wo Dornröschen und ihr Hof aus dem Zauberschlaf erwachen, sondern den Moment nachher, und stellt das Ganze sehr affectirt theatralisch dar.

Ein seltsames Werk ist „wie der treue Blondel seinen König, Richard Löwenherz, sucht und findet" von Friedr. Gonne in Dresden; dieser lebensgrosse Blondel scheint eine Art von Schalksnarr, der seine freudige Ueberraschung ziemlich albern äussert.

Sonderbar ist auch „Fortuna auf einer Seifenblase, von der Menge verfolgt", von L. Fröhlich, eine Allegorie, welche vielleicht in einem kleinen Bildchen als malerisches Impromptu gefallen könnte, so aber, es ist ein lebensgrosser, ganz naturalistisch gezeichneter Carton, ziemlich absurd erscheint, obgleich die Ausführung sehr lobenswerth ist.

Ein zugleich poetisches und malerisches Talent spricht aus W. Lindenschmidt's Federzeichnungen „Waldleben"; es ist ein phantastisches Märchen in diesen Blättern angedeutet;

jedoch mehr zu ahnen, als wirklich herauszulesen. Ich getraue mir nicht, es dem Künstler nachzuerzählen; die Zeichnung ist höchst energisch, in einzelnen Blättern wirklich virtuos, sowohl das Landschaftliche wie die Figuren voll Leben und Ausdruck, und mit den wenigsten Mitteln dargestellt; man spürt ein wenig des Künstlers Absicht: durch den Vortrag zu glänzen und des Kenners Erstaunen zu erregen. Vortreffliche Zeichnungen als solche sind auch O. Knille's „Festzug Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfeste 1850", nicht eine Darstellung der Wirklichkeit, sondern eine Phantasie darüber und O. Schwerdtgeburth's Scene aus Faust „Der Spaziergang vor's Thor", welche Scene jedoch mit einer gewissen Affection und ziemlich nüchtern aufgefasst ist.

Es sind hier noch mehrere Werke von Romantikern der Düsseldorfer und Dresdener Schule zu nennen. Obgleich einige dieser Bilder Anspruch machen auf eine höhere Bedeutung ausser und über der blossen Schilderung individueller Natur und individuellen Lebens, so dürften sie ihren eigentlichen Werth doch hauptsächlich in letzterer besitzen; ich unterschätze darin eine gewisse lyrische Poesie und ein Streben nach idealer Schönheit nicht, wesshalb ich dieselben hier einreihe, denn einige dieser Bilder, selbst allegorische, müsste man, trotz des Gegenstandes zu den Genrebildern zählen, weil das Wesentliche derselben doch wohl nur die Darstellung, die Nachbildung einer schönen Natur ist, und der Gegenstand nur gewählt ist, um dieser eine grössere Freiheit zu erlangen.

So Christian Köhler's „Poesie" das Bild eines schönen Weibes, bei dem Wolkensitz, Flügel, Leier, Buch und Griffel aber nur malerische Zugaben sind. Was dieses Bild, wie noch viele aus der Düsseldorfer romantischen Schule, auszeichnet, ist das geschmackvolle Arrangement und die fleissige, gewissenhafte Durchbildung. Spätere Meister und Schulen malten freier, genialer, mit glänzenderer Farbe und Wirkung; aber die naive Treue der Dar-

stellung, welche in den Werken der besseren Schüler Schadow's sich zeigt, erreichen sie nicht immer.

„Mignon“ nach Göthe's Wilhelm Meister von demselben Künstler ist ein Versuch, diese wunderliche Gestalt bildlich vor Augen zu stellen. Jeder denkt sich dergleichen auf seine Weise, die Auffassung in diesem Bilde erscheint mir eine recht glückliche. Die malerische Erscheinung im Bilde ist sehr hübsch und Farbe und Behandlung höchst meisterhaft.

„Der Frühling“ von Bernhard Neher ist eine Allegorie, in sehr gewöhnlicher Weise erfunden und in der Ausführung freilich fleissig und anerkennenswerth, jedoch etwas süsslich und überzart von Farbe; es fehlt dem Bilde an Kraft und Originalität in der Erfindung wie in der Ausführung.

Cartons zu Wandgemälden, welche derselbe Künstler in Weimar ausführte, nach Göthe'schen Gedichten und nach einer Scene aus Faust sind phantasievolle Werke eines gewandten Darstellers. Dass bildliche Darstellungen, oder soll ich sie Umschreibungen nennen, von Gedichten wie „Meine Göttin“, „Wanderers Sturmlied“ und „Prometheus“ nicht eben sehr verständlich und klar sind, ist nicht zu verwundern, denn die Aufgabe, welche der Künstler in diesen Werken übernahm, ist wohl nicht zu lösen; eben so ist die Scene, wo die Engel Faust's Seele retten und den Teufeln entreissen, eine sehr nebulistische und für die bildende Kunst schlecht geeignet.

Die Zeichnung in diesen Carton's ist wohl verstanden und nicht ohne Schönheiten, jedoch im Allgemeinen etwas schwächlich.

E. Bendemann hat eine homerische Scene dargestellt: Odysseus und Nausikaa. Es ist ein Bild voll ernsten und edlen Strebens, welche antike Tracht und Sitte recht wahrscheinlich und natürlich darstellt; eine gewisse Eleganz und Glätte jedoch giebt dem Bilde einen zu modernen und etwas schwächlichen Charakter, der mit dem Wesen des alten Dichters nicht ganz im Einklang steht.

„Die Loreley“ von Karl Sohn stellt uns ein schönes Weib vor in einem der Antike sich nähernden halbdurchsichtigen Gewande und Mantel, eine Leier im Arm und in eigenthümlicher Stellung von hohem Felsen hinab in dunkle Tiefe lauschend, eine nixenhafte Gestalt. Höchst frei und meisterhaft behandelt und nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit, entbehrt das Bild jedoch einer frischen Farbe, und die Zeichnung hat einen etwas unbestimmten, schwülstigen Charakter; das Bild repräsentirt seinen Meister nur sehr unvollkommen.

„Die Elfen“ von E. Steinbrück sind eine der verschiedenen Darstellungen, welche dieser Maler dem Gegenstande abgewonnen hat; eine anmuthige Gruppe kindlicher Figürchen. Ich erinnere mich jedoch, denselben Gegenstand von demselben Maler, ich möchte fast sagen: in einer anderen Ausgabe, noch anmuthiger und hübscher gesehen zu haben. Alfred Rethel's „Justitia“ ist ein kleines, aber sehr bedeutendes Bild, eines der ersten Werke des begabten Künstlers. Ein Raubmörder hat auf öder Haide einen Menschen erschlagen und beraubt und flieht in Eile; über seinem Haupte aber schwebt die rächende Gerechtigkeit, eine geflügelte Gestalt mit Stundenglas und Schwert. Es ist eine Allegorie, aber von wunderbarem Ernst und gewaltiger Grossartigkeit. Die Anordnung des Bildes ist höchst einfach, die Zeichnung sehr edel, und die Farbe und Malerei, die zwar ganz den Styl der Schule, aus welcher das Bild entsprungen ist, zeigt (es ist in Düsseldorf 1837 gemalt), lässt doch zugleich den originellen Künstler erkennen.

„Das Hochzeitsmahl“ von Wichmann in Dresden ist eine hochromantische Darstellung, die weder aus der Gegenwart, noch aus irgend einer bestimmten Vergangenheit entnommen ist. Es scheint, der Künstler habe sich an Veronese's Refectorien-Bildern inspirirt, und aus Reminiscenzen aus diesen und gut deutscher Sentimentalität sei dieses Bild entstanden. Eine andere sehr romantische Darstellung ist

„Rudello's Tod", nach einer Romanze von Uhland von Ehrhardt in Dresden gemalt, ein Bild, welches die romantische Düsseldorfer Schule fast bis zur Carricatur charakterisirt; es wird noch übertroffen durch „Don Manuel und Beatrice" aus der Braut von Messina von G. A. Hennig in Leipzig, welches eben ganz und gar poetische Schöpfung ist und auf Wahrheit und Wirklichkeit in keiner Weise Ansprüche macht, — eine Scene aus einer fremden Welt.

Sechstes Kapitel.

Die Geschichtsmalerei.

Es ist eine ganz allgemeine und fast unbestrittene Meinung, dass die Deutsche Kunst während der ersten fünf Jahrzehnte dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei keinen besonderen Rang einnahm, und dass wir uns auf diesem Gebiete mit den gleichzeitigen Franzosen und Belgiern nicht messen könnten.

Man kann diese Meinung nicht unbegründet nennen. Wenn man die Richtung, welche die Geschichtsmalerei in dieser Zeit eingeschlagen hat, die realistische Scenen- und Momentmalerei als die richtige annimmt, so muss man gestehen, dass die Deutschen Schulen zu der Zeit noch nicht erreicht haben, was andere Schulen erreichten, geschweige denn, was zu erreichen ist.

Man hat für diesen Mangel Gründe und Entschuldigungen gefunden; bald sollten die unglücklichen politischen Verhältnisse der Zeit daran Schuld tragen, bald die mangelhafte Bildung unserer Künstler, bald fehlende Protection und die Theilnahmlosigkeit des Publicums.

Es ist an allem diesem etwas Wahres, unsere politischen Zustände hinderten Manchen, ein patriotisches Bewusstsein zu erlangen, und das ist doch vor Allem nöthig, wenn sich ein Sinn und ein Verständniss für die Geschichte entwickeln soll; ein kühles, theilnahmloses Anschauen wird nie poetische Productionen hervorbringen; um Grosses zu

schaffen, muss der Künstler seinen Gegenstand mit warmem Herzen erfassen.

Die besten geschichtlichen Kunstwerke sind zu allen Zeiten in patriotischer Begeisterung geschaffen worden; indem der Künstler den Ruhm seines Volkes verherrlicht, macht er sich selbst an diesem Ruhme betheiligt, und was den Helden Muth verlieh, verleiht dem Künstler Kraft. Zu einem lebendigen Vaterlandsgefühl, zu patriotischer Begeisterung fehlte uns aber damals noch sehr viel; unsere kosmopolitischen Erzieher waren zu bedeutende Leute, als dass wir den Eindruck ihrer Lehre so bald hätten überwinden können.

Auch die geschichtlichen Kenntnisse unserer Künstler waren manchmal mangelhaft; denn es wurde ihnen damals diesem Gebiete nicht vorgearbeitet, wie in Frankreich und England, wo zwar die Künstler durchaus nicht gelehrter und gebildeter waren, als die unseren, wo ihnen aber das, was sie von der Wissenschaft brauchten, mehr zur Hand lag.

Die Protection, welche die geschichtliche Kunst bis zu dieser Zeit genoss, war auch nicht sehr ergiebig. Privatmittel können wohl kaum mehr als Privatzwecke fördern, der Staat bekümmerte sich, wenigstens in Preussen, gar wenig um die Kunst, und die Förderung, welche sie fürstlichen Mäcenen verdankte, machte sie von persönlichen Ansichten und Interessen abhängig.

Dass in einem Lande, wo ein Versailler Museum geschaffen wurde, eine Geschichtsmalerei erblühte, ist nicht zu verwundern; hätten unsere Künstler die Aufgabe gehabt, den Ruhm des Vaterlandes zu verherrlichen, es würde ihnen nicht an Talent gefehlt haben und fehlen, diese Aufgabe zu lösen.

Das grösste Hinderniss aber zu einer vollkommenen Entwicklung der geschichtlichen Kunst in Deutschland lag bisher wohl daran, dass sowohl Künstler, wie Kritiker und Publicum in ihren Bestrebungen und Ansprüchen auf diesem

Gebiet mit sich selbst uneinig waren, und nach verschiedenen Seiten zugleich hinstrebten, welche sich diametral entgegen stehen.

Man verlangte von der Geschichtsmalerei eine ideale Auffassung des historischen Gegenstandes, ein poetisch-philosophisches Zusammenfassen der Ereignisse zu einer grossartigen Gesammt-Anschauung, und zugleich ein genaues Eingehen auf alle Details der einzelnen Erscheinung, eine naturalistische und chronistische Richtigkeit.

Der Künstler sollte die ideale Bedeutung des geschichtlichen Moments vor Augen stellen und auch die individuelle wirkliche Erscheinung desselben; das geht aber wohl selten zusammen.

Man ist des tragischen Pathos müde und der idealen Helden, man will natürliche Menschen und natürliche Begebenheiten sehen und wundert sich doch, wenn die natürlichen Begebenheiten alltäglich aussehen und die natürlichen Menschen eben nichts Andereres sind, als natürliche Menschen.

Unsere Geschichtsmaler dieser Periode, welche gern beiden Ansprüchen genügen, welche ideale Auffassung und reale Darstellung verbinden möchten, fehlen deshalb gewöhnlich nach beiden Seiten; am besten sind immer die bestellt, welche entweder die eine oder die andere Seite ihrer Aufgabe erfassen und die gegenseitige aufgeben.

Denn wie es in der erzählenden Darstellung der Geschichte zweierlei Richtungen giebt, eine, welche von einem philosophischen Standpunkte aus die Weltbegebenheiten nach der ihnen zu Grunde liegenden leitenden und treibenden Idee erfasst, wobei die einzelnen Thatsachen nur in Bezug auf diese und als Aeusserungen derselben erscheinen, eine andere, welche die Thatsachen und Begebenheiten als solche erfasst und einfach das Geschehene erzählt, jene von idealer Anschauung ausgehend, diese von realer, so ist es auch in der Geschichtsdarstellung durch die bildende Kunst; es giebt eine idealistische und eine realistische Geschichts-

malerei und Bildnerei, welche nach Anschauung und Darstellungsweise sich, besonders in den fünfziger Jahren, sehr entschieden von einander trennen.

In der früheren Zeit unserer neueren Kunstentwicklung herrschte in allen Schulen die ideale Richtung auch in Bezug auf die Geschichtsmalerei vor, man fasste die Begebenheiten mehr vom poetischen, als vom wissenschaftlichen Standpunkte auf und bekümmerte sich wenig um das Concrete; man beschäftigte sich am liebsten mit den Thaten und Begebenheiten ferner, dunkler Zeiten, in welchen die Phantasie freien Spielraum findet, man bemühte sich nicht allzuviel um äussere Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, um Specialitäten des Portraits und Costumes, zufrieden, wenn in dieser Beziehung nur eine annähernde Charakteristik der Zeit, des Ortes und der Personen erreicht war. Es ist in dieser Weise sehr viel Schönes und Grosses erreicht worden, besonders hat die Münchener Schule auf diesem Wege Vortreffliches hervorgebracht, ich brauche nur an die Wandgemälde im königlichen Schlosse zu München zu erinnern.

Die Fortschritte der historischen Wissenschaft, die Forschungen in's Einzelne, die bessere Kenntniss der Cultur- und Sittengeschichte, vor Allem aber die immer allgemeiner werdende Wendung von der idealistischen zur realistischen Anschauungsweise haben allmählich in der Kunst eine andere Weise eingeführt, die Geschichte zu behandeln; man will die eigentliche Begebenheit, wie sie wirklich war, darstellen, man wünscht historisch treu zu sein und den Geschichtsschreiber noch zu übertreffen, indem man das, was jener nur durch die Phantasie zur Anschauung bringen kann, sichtbar, ich möchte sagen: handgreiflich, vor Augen stellt, womöglich mit sinnetäuschender Naturwahrheit. In dieser Richtung streift die Historienmalerei in's Gebiet des Genre hinüber, ja über dasselbe hinaus, begiebt sich ihrer altherkömmlichen Vornehmigkeit, steigt vom Kothurn und legt den Heldenmantel ab, um in

gewohnter Alltagssprache und auf gleichem Boden mit uns zu verkehren.

Das ist die neueste Richtung (1861); sie findet vielen Beifall, weil sie leichter verständlich und zugänglicher ist, wie prosaische Erzählung sich leichter liest, als epische Poesie, und weil sie für die Form sich an die Nachahmung der individuellen Natur hält: nichts reizt und gefällt in der Kunst dem Ungebildeten mehr, als eine täuschende Naturnachahmung, er hält sie für das Schwierigste und deshalb Höchste, was die Kunst leisten kann.

Wenn die ältere idealistische Richtung oft Gefahr lief, sich bis zum Unverständlichen zu vergeistigen, so läuft die neue realistische Richtung Gefahr, in die äusserste Plattheit zu verfallen.

Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Richtungen erscheint eine dritte, vermittelnde, auch der Zeit nach. Diese folgt dem Vorgange der Literatur; wie die novellistische Poesie sich nach der Periode der Romantik historischen Stoffen zuwandte und die Geschichte zum Roman benutzte, so auch die bildende Kunst; sie stellt geschichtliche Personen und Momente in einer poetisch-novellistischen Auffassung dar, den Inhalt der Darstellung mehr oder minder poetisch steigernd, zusammenfassend und abschliessend, während die Darstellung im Einzelnen nach möglichster Wahrscheinlichkeit strebt.

Wenn die Aufgaben verschieden sind, welche die Künstler sich stellen, so verschieden sind auch die Lösungen derselben; bald sind es cyklische Darstellungen, welche eine ganze Periode umfassen und diese in poetisch-idealer oder in symbolischer Form wiedergeben, bald sind es Einzelscenen, ja, Einzelfiguren; Weltgeschichte wird dargestellt und historische Anekdote, und wir befinden uns bald epischer Dichtung gegenüber und bald der Chronik und dem Memoire.

Unter den geschichtlichen Werken, welche grössere geschichtliche Zeiträume cyklisch darstellen, möchte ich die

Entwürfe von Karl Rahl zur malerischen Ausschmückung der Ruhmeshalle des Arsenals in Wien, besonders wegen des poetischen Grundgedankens dieses Werkes und seiner geistreichen Anordnung hervorheben.

Dieser Cyklus von Bildern zerfällt in drei Haupt-Abtheilungen für drei Säle. In dem mittleren Hauptsaale bildet die Mitte (es sind Deckengemälde) ein viergetheilter Kreis, in welchem wir vier biblische Heldenfiguren erblicken: Josua, Gideon, David und den Erzengel Michael; zwischen diesen, sie trennend, sind Engel mit Spruchbändern.

In diesem Mittelpunkt des Ganzen hat der Künstler seinen Grundgedanken angegeben, aus dem sodann das Uebrige sich folgerecht entwickelt oder daran anknüpft. Es ist die Verherrlichung des Krieges, aber der Krieg wird nur verherrlicht durch die Zwecke, um welche er geführt wurde, und diese deuten sich in diesen Figuren an: der Krieg für Religion und Cultur, für das Vaterland, zur Befreiung von Fremdherrschaft und für Gesetz und Recht. Um diesen Mittelkreis her läuft ein Bildstreifen, worin die Urgeschichte der österreichischen Länder andeutend dargestellt ist, die Marcomannenkriege, die Römerherrschaft, die Völkerwanderung und die Herrschaft der Avaren. Nun folgen in grossen Halbkreisen nach den vier Seiten des Saales vier Bilder aus der früheren Geschichte Oesterreichs, nämlich: „Karl der Grosse besiegt die Avaren“, „Erzherzog Leopold erobert Ptolomais“, Friedrich der Streitbare schlägt die Mongolen zurück“, und „Rudolf's von Habsburg Sieg über Ottokar von Böhmen“. Zwischen diesen Halbkreisen enthalten Medaillons die allegorischen Figuren der Religion, Gerechtigkeit, Weisheit und Stärke. Zwischen den Bildern und um sie her laufen Inschriftstreifen mit Sprüchen aus der heiligen Schrift, wie ja auch die Figuren, welche dem Ganzen symbolisch deutend vorgesetzt, dieser entnommen sind.

Die zwei Nebensäle dieses Hauptsaales enthalten in ebenfalls geistreicher Anordnung die Hauptmomente der

späteren österreichischen Geschichte, und zwar links die Geschichte des Hauses Habsburg älterer Linie, Bilder aus dem dreissigjährigen Kriege und den Türkenkriegen, in der Mitte eine Allegorie auf den Krieg mit Schwert, Feuer, Hunger und Pest, rechts eine Allegorie auf den Frieden und ringsum Geschichten aus der Zeit von Habsburg-Lothringen: Friedensschlüsse und sonstige friedlich-militairische Begebenheiten.

Die Zeichnungen sind sehr zu loben. Die vier Schlachtscenen sind lebendig dargestellt, voll Bewegung und gut gruppirt, die Compositionen halten eine gewisse Mitte zwischen idealer und realistischer Darstellung. Die Composition des Frieses um den Mittelkreis ist, wie es nicht anders sein kann, symbolischer Art, doch sind die darin enthaltenen Motive nicht eben bedeutend und hier und da vielleicht etwas zu genrehaft gewählt.

Ein zweites bedeutendes Werk desselben Künstlers ist ein Fries für die Aula des Universitäts-Gebäudes in Athen.

Hier hat Rahl in zwei Abtheilungen die Hauptfiguren der alten griechischen Geschichte in einzelnen Gruppen zusammengestellt. An einer Seite Minos als Richter, Homer, seine Gesänge vortragend, ferner Pythagoras, Thales, Hippokrates und Solon mit Miltiades, Themistokles und Aristides.

An der anderen Seite Herodot mit Nike und Klio, dann Xenophon und die Geschichtschreiber, weiter Sokrates, die Philosophen und Künstler um Perikles und Aspasia gruppirt, dann Alexander mit den Philosophen und Rednern seiner Zeit und endlich Demetrios, Phalereus und Ptolemäos Philadelphos mit Dichtern und Schriftstellern ihrer Zeit.

In der Mitte, in einer besonderen Abtheilung, sehen wir König Otto von Griechenland auf dem Throne, als Schützer der Wissenschaften und Künste, und diese in allegorischen Figuren ihm huldigend, eine Darstellung, von welcher man, wie von allen solchen officiellen Kunst-Complimenten, eben nicht viel sagen kann. Den vorgenannten schliessen sich noch an, zwei getrennte Bilder:

Prometheus, welcher den Menschen das Feuer bringt, und Paulus predigend vor den Athenern, Beginn und Schluss.

Diese Zeichnungen sind sehr schön, in edlem Style gehalten, nicht zu streng an antike Vorbilder sich bindend, doch auch nicht zu weit davon abweichend.

Aehnlicher Form, wie das eben genannte, ist ein bedeutendes, bereits älteres Werk von Joseph Fay † in Düsseldorf, ein Theil eines Frieses, welcher von verschiedenen Künstlern im Rathhause zu Elberfeld als Fresco ausgeführt wurde, und leider, durch Vernachlässigung, Rohheit und andere Umstände bereits fast gänzlich zerstört ist.

Fay's Carton schildert die Urgeschichte des deutschen Volkes, beginnend mit der Schilderung des Volks- und Familienlebens im Frieden und Krieg, endend mit der Hermannsschlacht und dem Tode des Varus. Es ist ein sehr ausgezeichnetes Werk, voll frischen Lebens, in edler, kräftiger Form; eine vortrefflich durchgebildete Zeichnung, schöne, klar gedachte und dargestellte Motive.

Es ist sehr zu bedauern, dass der Autor dieses schönen Werkes sich später anderen Kunstrichtungen zugewandt hat, oder in Ermangelung geeigneter Verwendung seines grossen Talentes sich diesen zuwenden musste; wir zählen ihn später zu den Genremalern und auch auf diesem Gebiete zu den ausgezeichnetsten Meistern. Leider ist es dem Künstler nicht immer gegönnt, das zu schaffen, wozu ihn Geist und Talent befähigen. Zu einer grossartigen Kunstthätigkeit genügen nicht grossartige schaffende Kunstkräfte, es gehören dazu auch die günstigen, fördernden Umstände: wir haben mehr Genie und Talent in Deutschland, als wir verwerthen.

Heinrich Mücke in Düsseldorf, welcher an diesem Werke ebenfalls Antheil hatte, indem er die Bekehrung der Deutschen durch den heiligen Suitbertus und anderes dazu Gehöriges malte, schuf eine cyklische Darstellung der Legende des heiligen Meinrad.

Seiner eigenen Kunstrichtung nach, in welcher er der

älteren Düsseldorfer Schule folgt, hat er die Begebenheiten von einem mehr idealen, als realen Standpunkte aus aufgefasst, wie denn ja die heilige Legende immer zwischen Poesie und Chroniken-Erzählung ein eigenes Gebiet hat; indessen musste sich mit dieser idealen Auffassung des Ganzen viel realistisches Einzelnes verbinden: die Portraits der Angehörigen des fürstlichen Bestellers und anderer damit in Beziehung stehender Personen, die portraitartige Darstellung der landschaftlichen Umgebung, und obwohl die dargestellten Personen wie die Landschaft in jeder Weise solcher Darstellung günstig sind, so ist doch eine leise Disharmonie zwischen dem Ganzen und seinen einzelnen Theilen in dem Werke nicht zu überwinden gewesen. Was ich schon früher von den Werken des romantischen Düsseldorf bemerkte, tritt auch hier ganz deutlich hervor; der Zwiespalt zwischen portraitartiger Form und idealem Inhalt.

Die einzelnen Darstellungen sind, jede in sich abgeschlossen, ein fertiges Bild. Sowohl die Composition, als die Zeichnung, Farbe und Behandlung sind alles Lobes werth; der Ausdruck in einigen Figuren ist sehr innig, im Ganzen würdig und ernst. Unter den kleineren Darstellungen des Cyklus scheint mir die Taufe des jungen Meinrad in der Farbe sehr gelungen.

Sehr interessant sind einige Zeichnungen von Alfred Rethel, früheste Werke dieses so frühreifen Talentes und späteste vor dem Ende seines leider so kurzen Lebens. Weniger als in dem Gemälde, dessen ich früher erwähnte, zeigt sich in den frühesten Zeichnungen der Einfluss der Schule, im Gegentheil erscheint in diesen Zeichnungen: „Der heilige Bonifacius baut eine Kirche“ (von 1833, der Künstler war damals erst 17 Jahre alt), und den späteren: „Der Bischof von Mainz wird von Rudolf von Habsburg über die Alpen geleitet“, „Heinrich der Erste in der Schlacht bei Merseburg“ (1839), und in zwei Fragmenten: „Der Tod Adolf’s von Nassau“ und „Arnold von Winkelried“ eine grosse Naivetät der Auffassung und Darstellung, etwas

Kindliches, welches die ausserordentliche Gewandtheit der Zeichnung selbst um so auffallender macht. In den beiden erstgenannten Blättern ist die Composition geordneter und abgerundeter als in den letzteren, in welchen die Phantasie des jungen Künstlers wild unter viele gleichbedeutende Motive hineingreift und darüber das Gesammtbild verwirrt und den Hauptgegenstand mit Neben-Episoden überhäuft. Die Zeichnung des Einzelnen ist überall sorgfältig und strebt nach Richtigkeit; der Künstler stellt sich aber überall die schwersten Aufgaben, höchst bewegte Stellungen, schwierige Verkürzungen, Schwierigkeiten aller Art.

Seine beiden Hauptwerke, „Der Bildercyklus aus dem Leben Karl's des Grossen“ für den Rathhaussaal in Aachen, und „Der Hannibalszug“ sind unter den gleichzeitigen geschichtlichen Darstellungen wohl unbestritten diejenigen, welche sowohl nach Inhalt als Form den bedeutendsten und nachhaltigsten Eindruck hervorbringen. Beide Werke haben des Künstlers Ruhm, leider erst nach seinem Tode, in der ganzen Kunstwelt verbreitet, und das erstere ist von grossem Einfluss geworden, besonders auf jüngere Geschichtsmaler der Münchener Schule. Traurige Krankheit hat diesen grossen Geist und diese gewaltige Kunstkraft leider in ihrer besten Blüthe zerstört und hingerafft, und wir verloren in ihm einen grossen Künstler gerade in dem Momente, wo sein Werth eben zur allgemeinen Anerkennung kommen sollte.

Rethel's Auffassung ist eine durchaus ideale, er sucht den Geist der Begebenheiten und das Charakteristische derselben und der handelnden Personen darzustellen, ohne sich viel um das individuell Richtige oder um Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung zu bemühen; in Bezug auf die formelle Seite seiner Darstellung ist es weniger eine wohlgeordnete Composition, welche der Künstler anstrebt, als vielmehr die Deutlichkeit des Dargestellten, und möglichst einfache und ausdrucksvolle Form des Einzelnen; es ist nicht zu läugnen, dass der Künstler in letzterem Streben

oft zu weit geht und alsdann seine Zeichnung einen wunderlichen Charakter annimmt.

Der eigenthümliche Styl des Künstlers erinnert häufig an die Holzschnittzeichner der Dürer'schen Schule und Epoche; die charakeristische Bestimmtheit und Festigkeit des Contours, welche das Wesen dieser Zeichnung bildet, die grosse Einfachheit der Formen-Angabe innerhalb dieses Contour's und deren Schärfe und Härte, alles dieses giebt den Rethel'schen Zeichnungen einen alterthümlichen Charakter; ja, es scheint, der Künstler sei im Suchen nach einem möglichst bestimmten, charakteristischen Styl der Zeichnung ganz auf denselben Weg gerathen, den jene alten Künstler in ihrer Naivetät gegangen sind. Freilich ist dieser Styl bei dem Künstler unserer Tage nicht naiv, er ist im Gegentheil ein sehr bewusster und studirter.

Die früheren Werke des Künstlers zeigen weniger Absichtlichkeit, als die späteren; die Bilder aus der Geschichte Karl's des Grossen sind naiver gedacht und gemacht, als die Bilder zum Hannibalszug, und diese, als der Todtentanz und die anderen Todesbilder.

In seinen letzten Werken sehen wir ihn aller Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit entsagen und eine Traumwelt darstellen, in welcher gespenstisches Wesen, ein phantastisch Grauenhaftes, den hervorragendsten Zug bildet.

Auf der Grenze zwischen jener einfach charakteristischen Darstellungsweise, welche des Meisters frühere Werke auszeichnet, und der phantastischen seiner späteren halte ich sein Bild „Die Auffindung der Leiche Karl's des Grossen durch Otto den Dritten“ für eine seiner bedeutendsten Schöpfungen.

Der grosse Kaiser war bekanntlich sitzend auf einem Thronstuhl im Kaiserornat, auf den Knieen das Evangelienbuch und das Schwert, im Münster von Aachen beerdigt worden. Sei es aus Neugier oder aus sonstigen Gründen, liess sein späterer kaiserlicher Nachfolger das Grab öffnen und die Bestattung in anderer Weise vornehmen; diese

Scene hat der Maler zum Gegenstand eines höchst ergreifenden Bildes gemacht.

Bei Fackelschein steigt der jugendliche Kaiser in die geöffnete Gruft hinab und findet den gewaltigen Vorfahr thronend, ein Riesenbild kaiserlicher Majestät, Ehrfurcht gebietend, fast Grauen erregend.

Mumienhaft starr sitzt der alte Kaiser da, nicht wie eine Leiche, auch nicht wie ein Lebender, ein Angehöriger einer fernen grossen Zeit, vor welcher die gegenwärtige scheu und ängstlich zurückweicht.

Diese Verschiedenheit zweier Zeiten und Menschengeschlechter, Auge in Auge sich gegenüberstehend, hat der Künstler wunderbar darzustellen gewusst und dabei die ferne Vergangenheit der dargestellten Begebenheit uns gegenüber zugleich. Es weht uns aus dem Bilde an mit dem Hauche uralter Vergangenheit, sagenhaft verschollene Heldenhaftigkeit tritt grauenvoll majestätisch aus dem Dunkel hervor, und ein späteres schwächeres Enkelgeschlecht wagt kaum den Blick zu erheben.

Die übrigen Bilder aus diesem Cyklus sind mehr einfache Geschichtserzählungen, der Künstler folgt jedoch mehr der Sage, als der wirklichen Geschichte, wie das der Gegenstand nicht nur rechtfertigt, sondern fast erheischt.

In den Zeichnungen aus dem Leben Karl's des Grossen ist der Künstler auf der Höhe seines ihm eigenthümlichen Talentes; in diesen Zeichnungen ist die Charakteristik vom Geiste des Gegenstandes aus auf die Spitze getrieben, rücksichtslos gegen alles künstlerische Herkommen, gegen Principien des schönen Styles und Regeln der Composition lässt sich der Künstler in diesen Bildern lediglich leiten durch seine Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten und Personen, und dadurch erhalten diese Bilder jene gewaltige Wirkung auf den Beschauer und stellen sich gleich neben Cornelius' Bilder aus der griechischen Mythe.

Unmittelbar spricht des Künstlers Seele zum Beschauer und erzählt den Gegenstand fast ohne alle Vermittlung

äusserlicher Form, so sehr ist die Form des Gegenstandes Product und mit diesem Eins. Man könnte mir den Einwurf machen, dass Rethel's Werke gerade durch ihre eigenthümliche Formgebung auffallen und wirken, und es haben manche Kritiker gerade an dieser zu tadeln gefunden, sie bizarr und allzu absichtlich genannt, indessen erscheint dies Eigenthümliche, Sonderbare, Bizarre nur dann, wenn man es vom Gegenstande trennt. Die Formen, in welche Rethel seine Geschichten des grossen Karl kleidet, entsprechen vollkommen dem Tone der halb sagenhaften Erzählung der Zeitgenossen und nächsten Nachlebenden des grossen Kaisers, und dieser Ton ist nicht der Ton der Geschichtserzählung unserer Tage.

Aber diese innere Uebereinstimmung von Gegenstand und Form der Darstellung ist nicht mehr dieselbe in den späteren Werken des genialen Künstlers. Es ist, als habe er sich so sehr in die wundersame Welt des Mittelalters hineingedacht, dass er nicht wieder zurück gekonnt, es ist als habe der Anblick des grossen Kaisers, welcher der Sage nach den späteren Störern seiner Grabesruhe Unheil brachte, auch dem Künstler, der ihn in der Phantasie so wunderbar erschaut hat, Unglück gebracht. Schon im Hannibalszug tritt ein eigenthümliches Wesen in der Darstellung hervor, der Künstler legt etwas dem Gegenstande Fremdes hinein, statt des klaren Tones römischer Geschichtserzählung klingt es darin wie nordische Sage, unheimlich, ahnungsvoll, grauenhaft.

Es herrscht in den Bildern zum Hannibalszug bereits vollständig das oben angedeutete phantastische Wesen der Rethel'schen Kunst vor, ein gespenstischer Zug geht durch alle Gestalten. In sehr besonderer Weise hat der Künstler die Begebenheiten aufgefasst, und obgleich er des Livius Erzählung folgt, so ist der Charakter seiner Darstellungen ein ganz anderer, als der der Darstellung des römischen Geschichtsschreibers. Die Zeichnung in diesen Blättern ist von der alleräussersten Einfachheit, oft blosse Andeutung, aber die Darstellung bleibt immer auf dem Boden der Wirk-

lichkeit und verliert sich nie in symbolisirende Allgemeinheiten; es ist Geschichte dargestellt, aber freilich aus einer sehr subjectiven Anschauung.

In dieser Weise zeigt sich eine Zeichnung, welche die Bestattung der Leiche des Königs Manfred, jenes schönen Staufenhelden, durch die feindlichen Krieger darstellt, eine Begebenheit, welche schon Dante besungen hat. Trauernd legten Ritter und Söldner im Vorbeiziehen Steine um und auf den Leichnam des bewunderten Feindes, und so entstand an der Brücke von Benevent ein Steinhügel zum Andenken des Gefallenen. Rethel hat nun diese Scene ganz eigen und seltsam dargestellt; wirkliche natürliche Menschen handeln wohl nicht so, wie diese Figuren; alle Bewegungen sind gemessen, gross, bedeutungsvoll, die Stellungen sind eigen, feierlich, der Ausdruck düster; das Ganze macht den Eindruck einer gespenstigen Erscheinung.

Und dieses Gespenstische, welches bereits im Hannibal anklingt, beherrscht nachher des Künstlers Kunst überall. Im Todtentanz und in den zwei Zeichnungen „Der Tod als Freund“ und „Der Tod als Feind“ herrscht es durchaus, aber den Gegenständen entsprechend. Besonders in letzterem Blatte tritt das phantastisch grauenvolle Wesen in grossartiger Weise vor Augen. Die wunderbar energische und virtuose Zeichnung dieser Blätter hat ihnen einen grossen Ruf gemacht und fast mehr zu des Künstlers wohlverdientem Ruhm beigetragen, als seine grösseren Werke; indessen kann man nicht verkennen, dass diese Blätter, abgesehen von der Zeichnung, die nicht genug zu loben ist, sehr bizarre Ausgeburten einer bewegten, wirren Zeit und eines überspannten Gemüthes sind.

Wenn man zurückblickt auf die Zeit, in welcher der Rethel'sche Todtentanz entstanden ist und aus welcher er ein Stück Tagesgeschichte und Tagesmeinung in phantastischer Form giebt, so erscheinen diese Compositionen wie politische Parteischriften, wie fliegende Blätter, die später oft gar seltsame Monumente werden.

Aber auch in anderen Darstellungen, wo es nicht vom Gegenstande bedingt wird, tritt dieses gespensterhafte Wesen zu Tage.

So in zwei Zeichnungen aus des Künstlers letzter Zeit, „Der Bestattung des Frauenlob“ und einer allegorischen Zeichnung auf die Genesung einer geliebten Person; in beiden klingt jener Ton des Todtentanzes sehr deutlich an, die Frauen, welche den Frauensänger bestatten, scheinen Gespenster, und die allegorische Darstellung ist ebenfalls aller Wirklichkeit entrückt, und es herrscht auch darin, trotz des erfreulichen Sinnes der Darstellung, ein unheimliches, gespenstisches Wesen. Ist es der Vorspuk der Krankheit, welche später den Geist des grossen Künstlers umnachtete? Ist die Grenze zwischen poetischer Inspiration und Geistesverwirrung so fein und der Uebergang von einer zur anderen so leise? Sollten wir nicht eher des Philisters sogenannten gesunden Menschenverstand wünschen und beneiden, als jene gewaltige Kraft der Phantasie, welche, Grosses schaffend, sich selbst zerstört? Bedauern wir den Künstler, welcher sein eigenstes Werk nicht vollenden konnte, dem das Schicksal nicht gönnte, des damit errungenen Ruhmes zu geniessen.

Bedauern wir, in Alfred Rethel ein grosses Talent abscheiden zu sehen, in dem Augenblicke, wo seiner schöpferischen Kraft Gelegenheit geworden, reiche Früchte zu tragen, so sehen wir dagegen mit Freude andere ähnliche Talente in langer Wirksamkeit eine Ueberfülle des Reichthums entfalten und erkennen die unerklärte Macht günstigen und widrigen Geschickes.

Eines dieser hervorragenden Talente ist Julius Schnorr von Carolsfeld. Die frühesten Werke des Meisters, zwei Madonnen, habe ich schon besprochen; eine Reihe von Zeichnungen nach Ariost's Roland bilden den Uebergang durch die Romantik zur Historie, in welcher endlich die ganze Gewalt des Künstlers sich auf's Grossartigste entfaltet.

Schnorr's Geschichtsbilder haben mehr poetischen

Schwung, als die Rethel'schen; er behandelt die Geschichte wie ein epischer Dichter, seine Formen sind reich, überreich manchmal; wo bei Rethel die äusserste Sparsamkeit und Knappheit in der äusserlichen Darstellung hervortritt, herrscht hier die grösste Fülle. Idealisirt sind seine Gestalten, riesenhaft und überkräftig, enthusiastisch und gewaltsam in Ausdruck und Bewegung. Der Künstler hat vorzugsweise das Mittelalter dargestellt und folgt dabei mehr den Dichtern und eigener dichterischer Inspiration, als der Geschichte; so reihen sich denn seine Bilder aus den Nibelungen und aus dem Leben Karl's des Grossen und Rudolf's von Habsburg ganz natürlich an einander, wie Theile eines Gesammtwerkes. Die neueren Anforderungen an die Geschichts-Malerei befriedigt der Künstler freilich nicht, die äusserliche geschichtliche Wahrheit, chronistische Richtigkeit findet man bei ihm nicht, er fasst nur den Geist der Begebenheiten und verkörpert ihn auf seine Weise, aber wenn er auch noch so sehr dichtend idealisirt, so bleibt er immer auf dem Boden der zu schildernden Begebenheit, und seine Bilder sind immer klar und verständlich.

Gleiches kann man durchaus nicht von allen deutschen Geschichts-Malern sagen. Die idealistischen Tendenzen, die Neigung zu Abstractionen und allgemeinen Anschauungen, die uns nun einmal angeboren sind, bringen selbst auf dem Gebiete der Geschichts-Malerei, welche doch nur Geschehenes zu erzählen und darzustellen hat, die wunderlichsten Erscheinungen zu Tage; Ed. Steinle's „Darstellung der Kölnischen Kunstgeschichte" ist eine solche wunderliche Erscheinung.

Eine Kunstgeschichte malen zu wollen, ist wohl ein seltsames Unternehmen; die Entwicklung der menschlichen Fähigkeit im Laufe von Jahrhunderten zu schildern, kann Aufgabe der Wissenschaft sein, aber die bildende Kunst ist dieser Aufgabe gegenüber unmächtig. Die Kunstgeschichte tritt sichtbar vor Augen in der Reihenfolge der Werke der Künstler, der Werth der fortwirkenden, sich

vervollkommnenden Thätigkeit der Künstler erscheint erst in dem, was sie schaffen; diese Thätigkeit selbst, das Malen, Steinhauen, Gebäude-Aufführen, an sich dargestellt, schildert gewiss noch keine Kunst, auf das Wie kommt es an, und wie gemalt und gemeisselt wird, ob besser oder schlechter, wie soll das die bildende Kunst darstellen?

Uebrigens hat der Autor des in Rede stehenden Werkes auch nicht versucht, dergleichen darzustellen. In einer Reihenfolge von Bildern sehen wir eine Reihe von Gestalten und Monumenten, in welchen die „Kölnische Kunstgeschichte" symbolisch dargestellt sein soll; es ist aber nicht einmal die Kölnische Geschichte dargestellt, geschweige die Kunstgeschichte; der geeignetste Titel für das Werk wäre „Historische Portrait-Sammlung der Kölnischen Kunstförderer".

Auf dem ersten Blatte sind Rom und Deutschland einander gegenüber gestellt, Konstantin und Karl der Grosse; ein ubischer Barde in der Ecke repräsentirt das Heidenthum, Konstantin erblickt von seinem Tribunal aus das bekannte Wolkenzeichen mit der siegverheissenden Umschrift, das soll die Bekehrung zum Christenthum andeuten; Heilige und Bischöfe in einer ganzen Reihe mit Kirchen-Modellen in der Hand und allerlei Andeutungen und Anspielungen führen uns zur Grundsteinlegung des Domes, welche in der Mitte eines andern Blattes auf sehr symbolische Weise vor sich geht: in einer Ecke sind Albertus, Magnus, Duns Scotus und andere scholastische Doctoren und Geistliche versammelt, lehrend und demonstrirend, das soll die Kölnische Universität vermuthlich kennzeichnen; der Hansabund ist seltsamer Weise durch eine Anzahl stattlicher Ritter mit den Wappenfähnlein ihrer Städte repräsentirt, man könnte es gar nicht ungeschichtlicher machen, und so geht es fort. Allerlei Künstler stehen in Ecken und Winkeln umher, u. A. auch Rubens, sie sind aber überall Nebenfiguren, die Hauptrolle spielen überall die Mäcene, besonders die Geistlichen. Der Künstler hat

wohl kaum die Kölnische Geschichte eines Studiums gewürdigt, sonst würde er wissen, dass Köln bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts eben nicht so sehr geistlich gesinnt war, und dass es seine Blüthe am wenigsten der Geistlichkeit verdankt. Es ist kaum ein zweites Beispiel in der Geschichte, dass eine Stadt in dem Maasse fromm und doch anti-episcopal gewesen ist, wie Köln seit den Tagen des Bischofs Anno bis zur Reformation. Nirgendwo sonst in Deutschland hat eine Bürgerschaft sich so glänzend bethätigt, wie gerade in Köln, keine Städtegeschichte weist Aehnliches auf wie die Geschichte von Köln im 13. und 14. Jahrhundert. War es aber nicht gerade diese reiche Bürgerschaft, deren Gewerbe goldenen Boden hatte, welche Kirchen und Klöster so reich dotirte, dass sie Prachtbauten werden konnten, und welche die Maler und Bildhauer ihre frommen Werke schaffen liess? Von alledem sehen wir in den Werken des Herrn Steinle keine Spur; romantischen Tendenzen folgend, schafft er Geschichte aus sich selbst, und Köln ist ihm die heilige Stadt, das deutsche Rom und weiter nichts.

Ganz ergötzlich erscheint in den Bildern die Neuzeit. Der Ausbau des Domes ist angedeutet, indem vor der Gipfelblume des ausgebauten Südportals, welche auf dem Boden steht, der König und der Erzbischof sich begegnen. Letzterer scheint dem Herrscher die Blume vorzustellen, als sein Werk, hinter derselben aber lugt schalkhaft der Dombaumeister hervor. Die Mischung von Wirklichem und Symbolischem in dieser Darstellung, zum Beispiel der Purpurmantel, womit der Künstler den König angethan hat, während sonst alles in ordnungsmässiger Uniform und Kirchentracht erscheint, das Verstecken des Mannes, welcher doch wohl eigentlich ein grosses Verdienst um den Dombau hat, des Dombaumeisters, macht einen seltsamen Eindruck.

Auf einem andern Blatte sehen wir in einer Landschaft, deren Hintergrund die Stadt Köln bildet, den Sammler Wallraf auf das Medusenhaupt des Museums ge-

stützt, Görres, Friedrich von Schlegel, De Noel mit einer Last von Portefeuilles beschwert, die Brüder Boisserée, davon einer alte Bilder eilig fortschleppt (anders ist die Geberde durchaus nicht zu deuten), und in der Ecke den Stifter des neuen Museumbaues, Herrn Richartz.

Unter den Bildern her laufen kleinere, Grau in Grau ausgeführte, welche auf die Cultur-Geschichte Kölns Bezug haben sollen.

Ich hätte mich nicht so sehr über ein Werk verbreitet, wäre es nicht ein schlagendes Beispiel einer falschen Richtung in der Kunst, der symbolischen Spielerei, welcher wir freilich auf andern Gebieten auch begegnen, aber auf keinem mit so gänzlich verfehltem Erfolg, wie in der Geschichts-Malerei.

Dass der Künstler die Kölnische Kunstgeschichte nicht gemalt hat, wird ihm Niemand verargen, denn Unmögliches zu leisten, ist Niemand verbunden; der Geschichte Kölns aber musste er wenigstens Rechnung tragen, wenn er sie, oder einen Theil derselben künstlerisch behandelte; vor allen Dingen muss ein Bild doch ausdrücken, was es ausdrücken soll.

(Diese Entwürfe sind in wesentlich veränderter und vereinfachter Form später im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln ausgeführt worden. Anmerkung des Herausgebers.)

Gewisser Maassen in der Mitte zwischen idealer und realistischer Auffassung und Darstellung stehen die Geschichtsbilder von Philipp Foltz in München, ein ganz vortrefflicher Meister, den ich schon nannte, als ich „Des Sängers Fluch“ erwähnte. Unter den Geschichtsmalern zählt er zu den besten seiner Zeit.

In einem grossen Bilde schildert er die Zusammenkunft des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Heinrich dem Löwen, in welcher dieser die Hülfe bei dem italischen Feldzuge des Kaisers versagte und damit den späteren Ereignissen eine ganz andere Wendung gab.

Die Begebenheit ist sehr gut erzählt; finsterblickend

steht der Sachsenherzog da, ein Bild echtdeutschen Eigensinnes; der Kaiser ist im Begriff, vor dem wiederspenstigen Vasallen niederzuknieen, während seine Gemahlin ihn an dieser Herabwürdigung zu hindern sucht und, mit der Hand nach oben deutend, auf Gottes Hülfe zu verweisen scheint. Mit ernsten Mienen stehen die Grossen und Ritter des Hofes umher, bestürzt über die unerhörte Scene.

Der Künstler hat die äussere Erscheinung dieses Vorganges mit Sorgfalt der Zeit und Sitte gemäss darzustellen gesucht; Costume und Waffen sind mit grossem Fleiss behandelt. Ob sie durchaus historisch richtig sind, wage ich nicht zu entscheiden; mittelalterliche Trachten scheinen uns gar fremd, die Zeit, worin die Begebenheit stattfand, liegt uns sehr fern, und die Monumente aus derselben sind selten und geben dem Forscher nach Trachten und Sitten nur schwachen Anhalt.

In einem anderen Bilde des Künstlers, der übrigens auch ein vortrefflicher Genremaler ist, sehen wir Otto von Wittelsbach die Veroneser Klausen erstürmen. Wenn in dem erstgenannten Bilde die verständliche Wahrscheinlichkeit der Darstellung zu loben ist, so ist sie nicht in diesem, des Künstlers Streben, die Heldenhaftigkeit des Kampfes zu verherrlichen, hat ihn über das Maass hinausgeführt: so schlagen sich wohl keine Menschen, so kann die Begebenheit wohl nicht gewesen sein.

„Perikles und seine Zeit" ist der Gegenstand eines vortrefflichen Cartons zu einem grossen Gemälde für das Maximilianeum in München von Philipp Foltz.

Eine klare Composition, sehr schöne Gruppirung und Linienführung, vortreffliche Zeichnung, überhaupt ein Adel der Form, Kraft und Anmuth zugleich, machen das Werk zu einem sehr erfreulichen. Man kann sich ganz und ohne Rückhalt, ohne alles Wenn und Aber daran erfreuen. Der Meister ist ein überaus vielseitiger, und überall erfasst er, was er darstellt, mit ausserordentlichem Schönheitssinn; vorher sah ich ihn als Darsteller ernster mittelalterlicher

Geschichte, und lieblich-naiver Genrescenen, jetzt bewundere ich ihn in Darstellungen aus sagenhafter Dichtung und aus dem edelsten classischen Alterthum, und überall sehen wir ihn den Gegenstand charakteristisch erfassen und das Beste geben, was darin enthalten ist.

In allen Bildern des Herrn Foltz sehen wir eine ideale Auffassung und das Streben nach einer bedeutsamen und schönen Erscheinung des Gegenstandes in der Darstellung, zugleich mit dem Streben nach natürlicher und historischer Richtigkeit, oftmals aber stört Eins das Andere. Manche seiner Bilder erhalten dadurch einen romantischen Charakter, etwas Scenenhaftes; wir entbehren die schärfere Charakteristik einer ganz naturalistischen Darstellung, und diese kann sich auch nicht immer zu freier Poesie entfalten.

Werke seiner Schüler haben diesen Charakter in noch weit höherem Grade, wie zum Beispiel Mossdorf's „Konradin von Schwaben, dem das Todesurtheil angekündigt wird", Th. Pixis'. „Kaiser Friedrich der Zweite in Gefahr, von seinem Arzte vergiftet zu werden" und desselben Künstlers „Huss, von seinen Freunden Abschied nehmend". Ich kann hier Schwörer's „Des Sängers Fluch" anreihen, es ist, obschon nach einem romantischen Gedicht von Uhland, ganz eben so historisch, oder unhistorisch, wie die eben genannten Werke und unverkennbarer Weise der vortrefflichen Darstellung desselben Gegenstandes von Ph. Foltz nachgeahmt, wie Pixis' Kaiser Friedrich der Zweite ganz direct an ein älteres Bild von Julius Schrader erinnert.

Wenn man von romantischen Historienbildern spricht, so wird sofort Jeder an die Düsseldorfer Schule denken, wo einst die Romantik so recht zu Hause war und zu Ruf und Ruhm gekommen ist. Ich habe über diese Schule und ihre Werke wenig mehr zu sagen, denn die Historienbilder ihrer Meister sind durch Nachbildungen allbekannt. Seltsam muss es aber erscheinen, dass Lessing's „Henriettenpredigt", welche vor Allem als ein Hauptwerk der romantischen Malerei gilt, am wenigsten in diese Reihe

gehört, sondern eine sehr naturalistische Richtung zeigt. Zeigte sich in der Malerei dieses Bildes mehr Bravour, und besässe es eine stärkere Totalwirkung, es könnte mit seiner modellgetreuen Natürlichkeit sehr wohl unter den Werken der neueren realistischen Schule seinen Rang behaupten, welche sich bekanntlich der Zeit und der Schule, aus welcher das Bild herstammt, so weit überlegen glaubt.

Ob „Tasso's Tod in St. Onofrio bei Rom" von v. Oer in Dresden noch aus der Zeit stammt, wo der Künstler der Düsseldorfer Schule angehörte, weiss ich nicht, in Sinn und Form gehört das Bild durchaus dahin, wie denn die ältere Düsseldorfer Kunstweise, welche in Düsseldorf selbst einer neuen und anderen später gewichen ist, in Dresden sich länger gehalten hat. „Graf Helfenstein, von aufrührerischen Bauern fortgeführt" von Metz und „Die Wiedertäufer" von Prof. Bähr, beide in Dresden, zeigen bei etwas kräftigerer Behandlung dieselbe Auffassung wie das vorgenannte Bild.

Eine sehr fremde Welt schildert uns Professor Bähr in „Den letzten Augenblicken des russischen Czaren Iwan der Schreckliche". Das Bild hat bei aller Fremdartigkeit der Scene etwas Ueberzeugendes und erregt Interesse als eine Art von ethnographischer Studie; es geht barbarisch genug darin zu, finnische Schamanen geberden sich abenteuerlich, einer zuckt in Krämpfen am Boden, was sehr naturgetreu dargestellt ist; ein indischer Astrolog, ein deutscher Arzt, christliche Priester, gefangene Lappländer mit ihren Wächtern, russische Bojaren, die Gemahlin des Kaisers gruppiren sich um den sterbenden Fürsten — an solcher Scene, welche übrigens sehr gut und sorgfältig dargestellt ist, Gefallen zu finden, ist eine Sache des Geschmackes, worüber man nicht streitet.

Einen eigenthümlichen Charakter hat Näche's „Heilige Elisabeth, Almosen austheilend". Es herrscht eine ungemein schlichte, einfache, natürliche Auffassung in diesem Bilde, eine charakteristische, edle Zeichnung, und nur die Farbe lässt allerdings viel, ja, Alles zu wünschen übrig.

Anfangs der dreissiger Jahre gemalt, ist dieses Bild für die Zeit, in welcher es entstanden, ein erstaunliches Werk; dass man seitdem bei der grossen, allseitigen Thätigkeit besser „malen“ gelernt hat, ist wohl sehr natürlich.

Otto Knille hat in seinem Bilde „Cid Campeador siegt noch als Leiche über seine Feinde“ eine höchst romantische, ja phantastische Composition in ganz naturalistischer Weise ausgeführt, und die Ausführung dieses Bildes, die Farbe und malerische Behandlung ist sehr zu loben; weniger die Darstellung selbst, welche unwahrscheinlich und nicht überzeugend erscheint. Wo Sieg sein soll, muss doch auch Kampf gewesen sein, es hätte aber wahrlich nicht des wunderbaren Erscheinens des Heldenleichnams bedurft, um das Gesindel in die Flucht zu schlagen, welches sich hier feindlich geberdet.

Dieselbe Sage, wie sie in den Liedern vom Cid erhalten ist, wird von Kaiser Barbarossa erzählt; auch er wurde als Leichnam in die Schlacht getragen, und die Feinde flohen.

Diese Begebenheit sehen wir in einem grossen Bilde von Kolbe in Berlin dargestellt, einem bereits älteren Werke, in welchem ein gewisses Streben nach Natur und geschichtlicher Wahrheit nicht zu verkennen ist, obschon es seine hervorragenden Eigenschaften besitzt.

Ein wunderliches Geschichtsbild ist „Luther’s Bibelübersetzung“, ein Carton von G. König in München. Wie kann man so etwas anschaulich machen?

Auf dem Bilde erscheinen alle bekannteren und unbekannteren Reformatoren um Luther und Melanchthon am Tische versammelt, Folianten in den Händen, in welchen sie lesen und nachschlagen; es scheint eine Versammlung von Philologen, die eine Lesart eines verdorbenen Textes feststellen wollen. Da ich doch einmal wunderlicher Bilder erwähne, so will ich hier noch einen Carton von A. Deckelmann anführen, welcher vorstellen soll, wie Ludwig der Eiserne von Thüringen die widerspänstigen Raub-

ritter an den Pflug spannen lässt. Man kann nicht leicht mit grösserem Pathos unverständlicher sein, als es der Künstler in diesem Bilde ist, dessen Gegenstand, selbst mit Kenntniss desselben, Niemand in dieser Darstellung erkennen wird. Es ist gewiss zu loben, wenn der Künstler seinen Gegenstand in seiner ganzen Bedeutsamkeit vor Augen zu bringen sucht, aber eine Handlung muss doch immer als solche richtig dargestellt sein; man muss sehen und verstehen können, was in dem Bilde vorgeht.

In ganz phantastischer Darstellung und ohne alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit erscheint des älteren Lindenschmidt's „Schlacht am Teutoburger Walde", ein älteres Werk eines verstorbenen Künstlers von energischem Talent, dessen Werken aber, wie auch diesem, meistens alles Maass fehlt.

Versuche, Gegenstände der alten Geschichte darzustellen, scheitern meistens an der Schwierigkeit der classischen Formen. Lossow hat in einer Episode aus der Geschichte Alexander's des Grossen einen höheren Styl angestrebt, aber nur ein ziemlich leeres Pathos erreicht, und „Coriolan" von Th. Pixis ist im hohen Grade, was man zopfig nennt.

Habe ich bisher hauptsächlich solche Werke erwähnt, in welcher die Geschichte aus einem poetischen Gesichtspunkt aufgefasst und mehr oder minder in einer stylistischen Form dargestellt ist, so komme ich jetzt zu Werken neuerer Kunstrichtung, die sich von jenen auf's bestimmteste unterscheiden.

Diese neuere Kunstrichtung sucht vor Allem die individuelle Erscheinung in ihrem ganzen Werthe darzustellen, sie will die Dinge malen, wie sie waren und sind, die Begebenheiten und die Personen. Sie behandelt die Geschichte wie eine Chronik, sie stellt Momente dar, sie malt die handelnden Personen womöglich mit Portraitähnlichkeit und sucht das Charakteristische hervorzuheben.

Adolf Menzel in Berlin ist der specifische Preussenmaler; Friedrich der Grosse, seine Zeit und seine Helden und Angehörigen sind die Gegenstände seiner künstlerischen Darstellung, und er stellt sie mit einer Schärfe der Charakteristik dar, welche unübertrefflich ist. Ein grösseres Bild von ihm, „Der Ueberfall bei Hochkirch", gehört nicht zu den besten Werken des Künstlers, obschon es wie alle von höchster Lebendigkeit ist und die einzelnen Figuren nicht wohl charakteristischer und sprechender dargestellt werden könnten.

Wir sehen eine Episode eines nächtlichen Kampfes, der Brand des Dorfes beleuchtet die Scene. Sich unter feindlichem Feuer ordnende und dasselbe erwiedernde Infanterie nimmt den Vordergrund ein, im Mittelgrunde sprengt der König mit seinem Gefolge heran, überall zeigt sich die Verwirrung des plötzlich alarmirten, aus dem Schlaf aufgerufenen Heeres, welches keinen Angriff erwartete. Da der Künstler durchaus an der Wahrheit der nächtlichen Feuerbeleuchtung festgehalten hat, so erscheint sein Bild besonders in dem grösseren Umfange dunkel und unruhig zugleich und ohne eigentliche Wirkung; in einem kleineren Bilde hätte sich dieser Lichteffect viel leichter übersichtlich, vortheilhafter dargestellt. Die Malerei des Bildes ist sehr breit und frei, fast nur skizzirt, und beeinträchtigt in ihrer Weise auch die ruhige Haltung und dadurch die klarere Anschaulichkeit des Bildes.

Eine Zeichnung, den Besuch des Königs in einer Knabenschule darstellend, ist in jeder Weise ein vollendetes Meisterwerk zu nennen. In der Figur von dem originellen König an bis zum letzten der Jungen ist eine vollkommene Persönlichkeit mit bestimmtester portraitartiger Charakteristik dargestellt, wie aus dem Leben gegriffen. Die ganz originelle Behandlung der Zeichnung, welche durchaus naiv erscheint, und an keinen Styl, an keine Manier irgend einer Art erinnert, verstärkt die charakteristische Wirkung der Darstellung noch mehr, so dass dieses dem Gegenstande

nach ziemlich unbedeutende anekdotenhafte Bild einen schlagenden Eindruck macht.

Auch in Emanuel Leutze's Bildern ist eine bestimmte Charakteristik des historischen Momentes und der handelnden Personen eine Hauptabsicht, nebenher erstrebt der Künstler eine glänzende Farbenwirkung und wählt meistens solche Gegenstände, welche ihm zur Entfaltung seines grossen Coloristentalentes Gelegenheit geben.

In seinem „Columbus vor dem Rath von Salamanca" (gemalt gegen Ende der vierziger Jahre) zeigen sich noch einige Anklänge der romantischen Schule, unter deren Einfluss das Bild entstand; die Auffassung ist noch nicht so durchaus specialgeschichtlich wie in seinen späteren Werken, welche ganz im Sinne von geschichtlichen Memoiren dargestellt sind.

In „Karl's des Zweiten letzter Soirée" sehen wir den alten eleganten König und Lebemann inmitten seines Hofes, umgeben von seinen Maitressen, sich witzig und angenehm plaudernd unterhalten; die grössere Menge der Hofleute in der langen Gallerie, welche sich seitwärts in's Bild hinein erstreckt, sind am Spieltische beschäftigt, im Vorgrund aber deutet die Gruppe eines alten Edelmannes und seiner Tochter, die betrübt und entrüstet der Scene zuschauen, auf das Missverhältniss des lockeren Königs und des lüderlichen Hofes zu dem Volke, welches zwar der Revolution überdrüssig geworden war, aber den puritanischen Ernst darum nicht abgelegt hatte. Der Maler ist durchaus der Schilderung Macaulay's gefolgt, welcher das Hofleben des Königs ausführlich und meisterhaft in seiner Geschichte darstellt.

Schöne Farbe und freie Behandlung zeichnen dieses Werk ganz bedeutend aus.

In einem kleineren Bilde aus dem Leben Heinrich's des Achten fällt besonders die kräftige Farbe und elegante äusserst detaillirte Ausführung in's Auge, welche von des Künstlers vollkommener Herrschaft über die malerischen Mittel zeugt. Die reichen Stoffe der Costume, das Tafelzeug,

das glänzende Geräth sind mit eben so viel Virtuosität wie Sorgfalt gemalt. Der dargestellte Vorgang erzählt sich so gut, als dieses bei der Darstellung einer Begebenheit möglich ist, welche die Kenntniss der damit verbundenen Umstände bedingt, um verstanden zu werden.

Ein ausgeführter Carton, einen Besuch Cromwell's und seiner Familie bei Milton darstellend, ist wohl nach Auffassung und geistigem Inhalt das bedeutendste unter Leutze's derzeitigen Werken.

Der Künstler hat den Helden und Staatsmann, seine Familie und seine Freunde dargestellt in der Zeit, wo ihre spätere Macht und Bedeutung sich noch nicht entfaltet hatte, wo die gewaltigen Geschicke noch im Keime lagen, vor oder vielleicht zu Anfang der Revolution. Noch ist es die Familie eines englischen Landedelmannes, die wir vor uns sehen, und der spätere grosse Dichter und Staatsmann ist ein junger Mensch, welcher, auf der Orgel fromm-ernste Weisen spielend, seine Freunde in eine gedankenvolle Stimmung versetzt.

Alle Figuren dieses Bildes, besonders aber die des Cromwell, sind mit einer unübertrefflichen Schärfe der Charakteristik dargestellt, jede eine ganze Persönlichkeit, und es ist dem Maler gelungen, in manchen selbst die spätere Entwicklung ihres Charakters schon leise anzudeuten.

In dem ganzen Bilde herrscht eine eigene Stimmung, etwas Ahnungsvolles, wie ein Vorgefühl grosser Ereignisse, welche im Anzuge sind; man fühlt, dass dieses nicht gewöhnliche Leute sind und keine alltägliche Zeit.

Die Wandgemälde für das bayrische National-Museum sind, wie das die Bestimmung schon ausdrückt, Bilder zur Verherrlichung bayrischer — sagen wir lieber Provinzialgeschichte? — und die Geschichte der bayrischen Fürstenhäuser. Dass in einer Reihe von solchen Geschichtsbildern nicht alle unseren lebhaften Antheil erregen, ist natürlich; würden doch auch, wenn wir eine deutsche National-Geschichte malten, manche Bilder von geringerem Interesse

sein; manche Seite der Geschichte ist langweiliger als andere, und wir dürfen sie doch nicht umgehen, überschlagen; manche Figuren reihen sich unter die bedeutendsten Männer, ohne selbst bedeutend zu sein, gehören aber dennoch dazu. Mancher Gegenstand auch gehört in einen Geschichtscyklus, welcher für malerische Darstellung nicht eben günstig ist, und so kann es nicht fehlen, dass selbst unter den neuen Darstellungen, welche ich hier in's Auge fasse, einige sind, welche uns dem Gegenstande nach sehr gleichgültig lassen.

So sind z. B. „Die Gründung der Universität Heidelberg“ von M. Adams, „Die Vermählung Otto's des Erlauchten mit der Pfalzgräfin Agnes“ von A. Wagner, „Die Gründung des Julius-Hospital's zu Würzburg“ von P. Schwoiser und ein viertes Bild, worin Kaiser Ludwig der Bayer dem Stadtrath von München irgend eine Urkunde überreicht, von F. Rothbart, an sich sehr nichtssagende Darstellungen, Haupt- und Staatsactionen, bei welcher wir Angehörigen einer späteren Zeit sehr gleichgültige Zuschauer sind; aber wie könnte es anders sein? Selbst „Der Vergleich Herzog Arnulf's mit König Heinrich I.“ von W. Rögge zieht uns wenig und höchstens durch die fremdartige mittelalterliche Erscheinung an. Ansprechender durch lebendige Handlung und Leidenschaft sind Kampf- und Schlachtscenen, wie „Die Vertheidigung der Straubinger Bürger und Soldaten gegen österreichische Panduren und Croaten“ von C. Otto, „Karl XII. von Schweden (als Wittelsbacher auch dabei) in der Schlacht von Pultawa“ von W. Hauschild, „Der Tod des Markgrafen Leupold im Gefecht gegen die Ungarn“ und eine „Scene aus dem Bauernkrieg“ von Ferd. Piloty. Es sind sämmtlich Werke damals jüngerer Münchener Künstler und tüchtiger Talente; die Darstellungen haben etwas Gemeinsames, obgleich der Styl der Zeichnung bei allen verschieden ist, sogar sehr verschieden. In dem Carton von W. Adams ist der Einfluss von Rethel's Zeichnungen sehr deutlich zu erkennen; jene überscharfe

Charakteristik, welche hier in einigen Figuren fast zur Carricatur wird, und die scharfe, schroffe, etwas manirirte Zeichnung; weniger zeigt sich derselbe Einfluss in den zwei Bildern von W. Rögge, beide sehr lobenswerthe Darstellungen voll Leben und Charakter; W. Hauschild und C. Otto halten sich mehr im gewöhnlichen Gleise, ihre Zeichnung ist sehr richtig, sehr sorgfältig durchgebildet, häufig leidet aber die Energie der Bewegung unter dem Streben nach Richtigkeit der Formen; am auffallendsten sind die Cartons von Ferd. Piloty und A. Wagner, weil sich darin die neueste Richtung der Geschichtsmalerei sehr bemerklich macht, welche ich bereits oben charakterisirte, die realistische Richtung.

Es ist sehr auffallend, dass gerade in der Münchener Schule, in welcher die idealistische Kunstrichtung so Ausserordentliches hervorgebracht hat, eine so entschiedene Wendung zu dem extremen Gegentheil derselben stattfand. Gerade die Schule, welche in ganz geistigem Streben die gemeine Naturnachahmung verachtete, auf Farbe und technische Fertigkeit wenig Werth legte, strebt in ganz umgekehrter Richtung später nach täuschender Naturwahrheit, nach Farbenreiz und nach virtuoser Technik. Einen schrofferen Gegensatz als den zwischen der Kunst der cornelianischen Schule und jener unserer belgischen und französischen Nachbaren kann es gar nicht geben, und plötzlich sehen wir die späteren Nachfolger jener cornelianischen Schule dem Vorbilde belgischer und französischen Künstler folgen und mit ihnen rivalisiren.

In den Cartons von A. Wagner und von Ferd. Piloty sehen wir eine höchst vollendete Nachbildung der individuellen Natur, der grösste Werth ist auf das Detail gelegt, das Stoffliche überall mit der grössten Sorgfalt dargestellt, alles Willkürliche ist vermieden, der Künstler verlässt sich nirgends auf seine Phantasie und strebt nach der äussersten realistischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, indem er überall dem Modell treulich folgt. Dabei ist die Wirkung

in Licht und Schatten mit grosser Sorgfalt gewahrt, und es entsteht ein Bild, fast wie die Photographie es darstellen würde.

Bewundernswürdig geschickt ist die technische Ausführung, und es drängt uns unwillkürlich die Frage auf: wozu noch malen und in Farbe übersetzen, wenn schon die blosse Zeichnung so viel leistet? Jeder Farbenton ist seinem Werth nach wiedergegeben, jeder Stoff ist unverkennbar nachgeahmt, Sammt, Seide, Metalle, Alles.

Wenden wir uns von den Schülern zu ihrem Meister.

Karl Piloty's grosses Bild: „Kurfürst Maximilian von Bayern übernimmt die Führerschaft der Liga im dreissigjährigen Kriege", ist ein Meisterstück virtuoser Malerei und ist in dieser Beziehung wohl von keinem deutschen Maler übertroffen worden, ausser von dem Autor selbst in seinen neueren Werken. Farbe und Haltung sind tief und energisch, und die Behandlung zeigt die grösste Freiheit und Sicherheit. In den Köpfen der handelnden Personen zeigt sich die allerschärfste Charakteristik, die feinste Natur-Beobachtung; Stoffe und Beiwerk sind vollkommen; genug, in Beziehung auf die malerische Durchbildung dürfte dieses Werk zu den allerbesten zählen.

Weniger möchte ich Sinn und Inhalt der Darstellung loben. „Der Kurfürst übernimmt die Führerschaft der Liga": das ist freilich auch kein Gegenstand für eine interessante malerische Darstellung, es kann nur eine mehr oder minder symbolische Handlung sein, eine Formalität, eine Haupt- und Staats-Action. Und so ist es auch.

Auf einer Estrade stehen Kurfürst Max und vier Prälaten; sie reichen sich die Hände zum Bunde. Vor der Estrade kniet Tilly, gerüstet und mit gezogenem Schwert; rechts von ihm bietet ein Bischof weihend die Fahne des neuen Bündnisses dem Kurfürsten dar, die Fahne des Glaubens, das Panier der Kirche mit dem Bilde der heiligen Jungfrau. Soldaten füllen diese Seite des Bildes, auf der anderen sind Hofleute, Geistliche, Kanzler und Räthe

versammelt und im Hintergrunde seitwärts in einer Loge erscheinen die Fürstin und die Damen des Hofes als Zuschauerinnen. Es ist eine halb kirchliche, halb höfisch-kriegerische Ceremonie.

Man mag immerhin die traurigsten Momente unserer Geschichte malen, erfreuliche Gedanken sind es freilich nicht, die man anregt, wenn man die Urheber des dreissigjährigen Krieges glorificirt; vielleicht aber mag sich mancher eine gute Moral daraus entnehmen; sollte nicht auch ein Bild lehrend wirken können?

Unsere Nachbarn, welche ihre Geschichte so meisterhaft darstellen, haben es besser als wir; die französischen Bürgerkriege sind immer endlich zum Ruhm und Gewinn der Nation und des Landes ausgefallen, und so mögen sie sich auch an den schwarzen Momenten ihrer Geschichte erbauen, wie an Erinnerung überstandenen Leides. Bei uns ist das freilich anders; unsere inneren Kriege haben uns keine guten Früchte getragen, und über den dreissigjährigen Krieg wird sich kein guter Deutscher freuen können, wenn er auch vielleicht die Helden desselben als solche bewundern kann.

Aber unsere Maler finden in diesen Begebenheiten guten Stoff für ihre Kunst, wer wird es ihnen verargen, sich desselben zu bemächtigen? Nur sollten sie doch auch einiger Maassen dem wahren Charakter der Leute und Begebenheiten, welche sie darstellen, treu bleiben, denn wenn sie Geschichte malen, so verlangt man auch Geschichte von ihnen.

Paul Martin schildert in seinem „Einzug der liguistischen Armee in Magdeburg am 20. Mai 1631“ den Tilly als einen guten menschenfreundlichen Greis, der gerührt von dem Elend der hungernden Magdeburger, Brod unter sie austheilen lässt. Es ist allerdings historisch bewährt, dass Tilly, als er am dritten Tage nach der Erstürmung die verbrannte Stadt betrat, die in die Domkirche geflüchteten und dort bewahrten 4000 Menschen entliess und

ihnen, die seit drei Tagen hungerten, Lebensmittel reichen liess; es ist aber auch bewährt, dass der hier so milde Held seinen Officieren, die selbst baten, er möge den Gräueln Einhalt thun, die Antwort gab, „sie sollten in einer Stunde wieder anfragen“, und dass wohl niemals in einem Kriege Grässlicheres vorgekommen, als die schaudervollen Mord-, Brand- und Gräuel-Scenen, welche der General wenigstens zuliess. So viel ist sicher, dass bisher in ganz Deutschland Tilly's Name in üblem Andenken stand; ob das sehr gut gemalte und lebendige Bild, von welchem ich rede, die Meinung ändern wird, steht zu bezweifeln. Der Künstler hat eine Anekdote gemalt und noch dazu eine uncharakteristische; Geschichte hat er nicht gemalt.

Karl Piloty hat in seinem „Nero nach dem Brande von Rom“ ein Werk geschaffen, welches schon in seinem Entstehen ungemeines Aufsehen erregte; ehe noch das Bild gemalt war, hat man Wunder gerufen, ehe noch das Wunder gethan war und als es gethan war — oder ist es vielleicht doch nicht ganz gethan worden?

Es ist sicher ein Unglück für einen Künstler, wenn die befreundete Kritik gar zu voreilig verfährt und, während er noch den Pinsel oder Meissel führt, schon zuschaut und in Freude- und Lobesjubel ausbricht über jeden Strich und jeden Meisselhieb. Der spätere Beschauer tritt mit unendlichen Erwartungen vor das Werk, welches seine Phantasie sich so zauberhaft vorstellte, und sagt meistens halb enttäuscht: ist denn das nun wirklich Alles? Ja, er wird sogar ungerecht und unterschätzt, was geleistet worden, weil er gar zu viel erwartete.

Piloty's Nero sollte das Wunder seiner Zeit sein, er ist es aber nur in gewisser Beziehung.

Ein vortrefflicher Gegenstand! Nur überraschend, bedeutend, er giebt Anlass zu den pikantesten Gegensätzen, zu der grössten poetischen wie malerischen Wirkung. Die Haupt-Figur, ein Charakter, wie kein zweiter in der Ge-

schichte, ein psychologisches Phänomen der unerhörtesten Art, ein nie ganz zu lösendes Räthsel, und diese Figur in einem ganz einzigen Moment und in einer ganz einzigen Situation.

Die alte Roma war niedergebrannt, Tage und Nächte lang hatte das Feuer gewüthet, die ehrwürdigsten Denkmäler waren zerstört, die heiligsten Tempel vernichtet; seit dem Einbruche der Gallier war keine solche Calamität über die ewige Stadt gekommen, und man munkelte, der Kaiser selbst habe diesen Brand willkürlich angestiftet; ja, er hatte sich daran poetisch ergötzt, hatte den Brand Troja's gesungen, während die Welt-Hauptstadt in Flammen aufging.

Der Kaiser aber und sein Hof beschuldigten die Christen des Unheils; die fremde, unbegreifliche Secte, welche die Götter des Staates verachtete, diese gottlosen Feinde des Menschengeschlechts hätten das Unglück angerichtet, und es erging ein schreckliches Straf-Edict gegen sie; grässlich wurden sie verfolgt und hingerichtet, sie starben unschuldig, ein Opfer des schrecklichen Halbnarren, welcher Gräuelthaten mit Gräuelthaten sühnen wollte. Das ist die Geschichte, die dem Bilde zu Grunde liegt.

Es ist früh Morgens, Dämmerung, im Hintergrunde glüht die noch brennende Stadt, vorn ist der Brand bereits erloschen, der Schutt desselben scheint schon aufgeräumt. Ganz vorn schreiten zwei Prätorianer uns entgegen, ihnen folgen Knaben in Purpurkleidern mit Fackeln, es sind nach heutigem Ausdruck Pagen des Kaisers, zwei weisse und ein Negerknabe, sie blicken scheu und erschreckt nach einer Gruppe von Leichen, welche zur Seite des Weges liegen; ein Mann und eine Frau sind es, welche an einem Pfahl gebunden, zusammengesunken sind, ein todtes Kind liegt frei neben ihnen, an dem Pfahl ist ein Zettel befestigt mit den Worten „edictum in christianos", es sind verurtheilte, hingerichtete Christen. Weiter im Mittelpunkte schreitet Nero mit seinem Gefolge — über die Bühne. Ich wollte das Wort erst nicht gebrauchen,

nun es aber dasteht, mag es stehen bleiben, ein bezeichnenderes finde ich doch nicht.

Das ist nämlich die Schwäche des Bildes, dass es ganz direct an eine theatralische Scene erinnert. Es ist Alles ganz vortrefflich darin, aber überall schaut die Absicht hervor, auf den Beschauer zu wirken, sämmtliche dargestellte Personen spielen, wie man beim Theater sagt, auf den Zuschauer, und gerade weil man diese Absicht zu deutlich spürt, wird sie nicht ganz erreicht.

Der Nero ist eine vortrefflich gelungene Figur; übersättigt kommt er vom nächtlichen Schmause, noch bekränzt mit vollblühenden Rosen, bekleidet mit weissen, weiten Seidengewändern in lang nachschleppender weisser Toga; ein weibischer Wollüstling mit finsterem, feistem, müdem, blassem Gesicht, blickt er verachtend hinunter auf die Gruppe der getödteten Christen; jenseits hinter ihm stehen zwei weinende Kinder, neben der Leiche ihrer Mutter, zur Seite des Weges, den der Kaiser einschlägt, drücken sich scheu einige Proletarier an die Mauer und blicken, halb gebückt, ängstlich nach dem Schreckensherrscher hin; das Gefolge des Kaisers nimmt ebenfalls Antheil an der Christengruppe, in allen Gesichtern ist eine gewisse ängstliche Spannung ausgedrückt, Gedanken und Gefühle, welche sie nicht auszusprechen wagen. Aber auch in allem diesem ist bei aller Lebendigkeit eine gewisse Absichtlichkeit nicht zu verkennen, es ist etwas zu viel gethan, der Künstler ist etwas zu deutlich. Die merkwürdige Naturwahrheit dieser Malerei lässt uns die stärksten Ansprüche erheben an der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Darstellung, es genügt uns nicht ein Bild zu sehen, wir machen Ansprüche, wie an die wirkliche Erscheinung solcher Begebenheiten, und diese werden nicht ganz erfüllt.

Der Vorgang ist im Ganzen bei der übergrossen Bestimmtheit und Deutlichkeit des Einzelnen nicht ganz klar und verständlich. Wie kommen diese Christen-Leichen daher? Wie sind diese Leute dort umgekommen, vor dem

Brande, oder nachher? Sie liegen auf noch glimmenden Trümmern, einige Steine und Schuttbrocken, ein angekohlter Balken liegen zum Theil auf ihnen, dennoch sind sie nicht verbrannt, sie scheinen auch nicht erschlagen zu sein, einfach an einen Pfahl gebunden, liegen sie todt. Sind hier nicht zwei der Zeit nach getrennte Momente zusammengeworfen? Hat der Künstler sich gescheut das Grässlichste darzustellen? Aber wenn man sich vornimmt, das Natürliche bis zur Illusion und Täuschung nachzubilden, so muss man es auch ganz und gar darstellen, die realistische Kunst darf keine Rücksicht nehmen auf das Aesthetische, wer nur Wahrheit geben will, muss die ganze Wahrheit geben.

Die Ausführung des übergrossen Bildes ist ungemein meisterhaft, die Zeichnung ist zwar ohne höheren Styl, wie das bei solcher Darstellungsweise selbstverständlich ist, aber durchaus vollkommen, und überall höchst charakteristisch, die Farbe ist sehr wirkungsvoll, und die Lichtwirkung vortrefflich.

Die Behandlung zeigt grosse Bravour, die Trümmer, Steine, Kalkschutt, Mosaikreste, verkohltes Holz, alles ist bis zur Täuschung, bis zum Antasten wahr wiedergegeben.

Indessen tritt auch in der Ausführung dieselbe Absichtlichkeit zu Tage, welche sich in der Composition zeigt; wir sollen die Geschicklichkeit des Künstlers bewundern; wir bewundern sie auch und würden sie noch mehr bewundern, träte sie etwas naiver auf.

Dieser Mangel an Naivetät und Unbefangenheit ist aber leicht erklärlich; die Darstellungsweise des Künstlers ist ihm nicht eigen, sie ist ein Product sehr virtuoser, geistreicher Nachahmung, aber immer Nachahmung; der Münchener Meister ist ein Schüler des Belgischen Meisters Gallait, und einen besseren Schüler konnte Gallait niemals bilden, als ihn.

Auch die Auffassung der Gegenstände und der Charaktere in Piloty's Bildern erinnert an die französisch-

belgische Schule, einzelne Motive sogar ganz bestimmt, wie dies zum Beispiel in dem vielbewunderten Bilde in der neuen Pinakothek zu München: „Der Astrolog Seni neben der Leiche Wallenstein's" ganz unverkennbar ist.

Betrachten wir ein anderes grosses Gemälde von Piloty, „Galilei im Kerker". Ein Wunder malerischer Kunst, in der äusseren Erscheinung wahr und natürlich bis zur Täuschung; eine Aufgabe ist gelöst, welche nur der allergrösste Meister lösen kann; der Meister des Helldunkels, Rembrandt, hat nicht zauberhafter das Licht in die Finsterniss strahlen lassen. Welche Kraft der Farbe bei der grössten Sparsamkeit mit den Mitteln, welche Klarheit, welche Tiefe!

Wie magisch wirkt der vom Fussboden zurückgeworfene Sonnenstrahl in der Dunkelheit des Kerkers und verbreitet einen weichen goldenen Schimmer umher, wie plastisch treten alle Gegenstände in dieser magischen Beleuchtung hervor, wie lebendig erscheint der Kopf dieses Greises, ist es nicht, als zuckten diese Züge, als funkelten diese Augen?

Und jene zwei Mönche, welche ihn von oben hinter dem Gitterfenster belauschen, in dem bläulich kalten Halblicht des Gefängniss-Ganges; kann man etwas Sprechenderes, Wahreres, Täuschenderes sehen?

Damit hätte ich nun aber auch Alles gelobt, was ich an dem Bilde zu loben weiss, und wollte der Künstler uns weiter nichts darstellen, als eine gewöhnliche Kerkerscene, so hätte er ein ganz vollkommenes Werk geschaffen. Aber er will viel mehr geben.

„Eppur si muove!" steht darunter, „und sie bewegt sich doch, die Erde!" Der Trotz des fallenden Kämpfers für die Wahrheit und Wissenschaft, gegen Anmassung und Beschränktheit, das ist der Gegenstand.

Um ihn zu erzählen, greift der Künstler zu Mitteln, welche die Sache zwar deutlich machen, aber zugleich verderben. Musste ein Mann wie Galilei, nachdem er gezwungen abgeschworen, was er durch Forschung ge-

wonnen hatte, sich auf des Kerkers Boden ein albernes Schema mit Kreide zeichnen, um sich nochmals von der Wahrheit seines Satzes zu überzeugen und jene Worte auszurufen?

Und sollen jene am Gitterfenster kauernden Mönche jene wiederstrebende Gewalt der kirchlichen Orthodoxie darstellen?

Sind es nicht vielmehr ein paar Schulbuben, welche den Professor verhöhnen? Und wie gesucht und kindisch ist es, dass der eine dieser Mönche einen aufgeschlagenen Folianten mit der Abbildung des ptolemäischen Weltsystems gegen die Gitter des Fensters lehnt. Aber sollten wir uns nicht genügen lassen an den Vorzügen des Werkes, welches nur wahre Poesie des Lichtes ausströmt? Warum doch den Künstler mit weiteren Anforderungen behelligen?

Er muss es uns verzeihen; wer sich auf den Standpunkt des äussersten Realismus stellt, dessen Werk darf nicht nur äusserlich wahr sein; je mehr es dies ist, um so strenger werden unsere Ansprüche an die wirkliche innere Wahrheit der dargestellten Geschichte, je natürlicher die Sprache, um so mehr fällt die theatralische Phrase auf.

Ein seltsames Werk dieser neuesten Schule der Realisten ist vielleicht ein Bild von E. Teschendorf, „Luther, auf seinem Gange zur Wormser Reichsversammlung, begegnet dem Ritter Frundsberg“. In diesem Bilde ist ein solcher Fleiss auf die Stoffe verwandt, dass der Teppich auf der Treppe nicht nur für's Auge, sondern auch für das Gefühl ein wirklicher Teppich zu sein scheint; das lässt sich freilich mit viel Fleiss und Oelfarbe erreichen, aber leider halten sowohl der Luther, als der Frundsberg in dem Bilde neben dem Teppich nicht Stich.

Ein ähnliches Streben nach grösster Wahrheit der Nachbildung individueller Natur, wie in den Werken Piloty's, zeigt sich in den neueren Werken des grössten Geschichtsmalers der Düsseldorfer Schule, nur verbindet

C. F. Lessing mit diesem strengen Naturalismus eine eben so strenge und ernste historische Auffassung.

„Die Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V.“ ist vielleicht das bedeutendste Werk dieses Meisters, wie es das grösste ist, und es ist schon sehr viel über dasselbe gesagt und gestritten worden, für und wider. Wenn uns Deutschen gewisse Seiten der Geschichte zu Gesicht kommen, sei es gemalt oder geschrieben, so hebt sich gleich der alte ewige Hader, hie Welf, hie Waibeling, und so haben denn Lessing's Bilder aus der Reformations-Geschichte zu den albernsten Tendenz-Kritiken Anlass gegeben, und ich glaube, wären die Kaiser nicht lange todt, dieses Geschichtsbild des Meisters würde einen neuen Kampf der Guelfen und Ghibellinen angeschürt haben.

Und doch sind Lessing's Bilder unschuldig daran; der Künstler wollte uns die Geschichte darstellen, wie er sie gelesen hat, und er liest sie aufmerksam und erzählt sie treu nach, so treu sogar, dass in diesem Bilde des Streites zwischen Papst und Kaiser beiden Parteien Recht gegeben wird und der Beschauer unschlüssig davor steht; ja der Kaiser ist sogar etwas in Nachtheil gebracht durch den gar zu unparteiischen Künstler. Gegenüber dem geistig so bedeutenden Manne, wie Lessing den Papst dargestellt hat, erscheint der Kaiser fast unbedeutend und schwächlich heftig gegenüber der festen Ruhe des Gegners.

Schon früher hat der Meister denselben Gegenstand in einem kleineren Bilde dargestellt und beinahe in derselben Weise. Das neuere, grosse Bild zeigt gegen jenes ein genaueres Erforschen des Geschichtlichen, eine grössere Mässigung der leidenschaftlichen Bewegung, ein tieferes Studium der Charaktere. In jenem war, wie in allen früheren Geschichtsbildern Lessing's, Manches im Costumewesen mangelhaft, während in diesem alles, was zur äusseren Charakteristik des Costumes und der Sitte gehört, bis auf's Kleinste genau studirt und gertreu dargestellt ist.

Ohne die Bravour Gallait's und seiner Münchener Nachfolger, aber mit fast noch grösserer Geschicklichkeit und mit wirklich grösserer Feinheit der Behandlung ist in dem Lessing'schen Bilde das Stoffliche der Gegenstände wiedergegeben; ich glaube, ein Geschichtsforscher in diesem Fache könnte an dem Bilde lernen — Weber und Sticker könnten uns darin nachweisen, wie es mit Kette und Einschlag, und mit Nadel und Faden beschaffen ist; ein Juwelier wird uns jeden Edelstein und Perle schätzen können. Und doch ist dieses alles keineswegs ängstlich und stilllebenartig behandelt, und, was noch mehr ist, es stört diese detaillirte Naturnachahmung durchaus nicht die Wirkung des Ganzen oder beeinträchtigt das Wesentliche, die geistige Bedeutung des Bildes. Aber ein anderes tritt störend in dem Bilde auf, das ist die portraitartige Erscheinung der Personen, welche, mag es direct oder indirect geschehen sein, alle bestimmten Individuen nachgebildet sind.

Leute von heute sehen aber jedenfalls anders aus, als Leute aus dem zwölften Jahrhundert; jedes Säculum, ja jedes halbe, hat seine ganz bestimmten Physiognomieen; Lebensweise, Sitte, Gedankenrichtung, Bildungsstufe, Alles vereint bildet die physische Form um und aus; jede Portraitsammlung beweist es.

Weniger in den Geistlichen, als in dem Kaiser und seinen Rittern fällt dieser Widerspruch auf; die Geistlichkeit hat zu allen Zeiten mehr als andere Classen der Gesellschaft auf ähnlicher Bildungsstufe gestanden, und ausserdem sind wir gewohnt, die altherkömmliche kirchliche Tracht von anderen Menschen getragen zu sehen; jene Ritter aber im Bilde erinnern doch beinahe an moderne Cavallerie-Offiziere auf einem Maskenballe. Diese portraitartigen Physiognomieen sind aber wieder so vortrefflich gemalt, so sprechend, dass unwillkürlich der Beschauer sich dabei an diesen oder jenen Bekannten erinnert und sich fragt: sollte wirklich der X. zu dieser Figur gesessen haben oder der Z. zu jener? Aber trotz alledem und alle-

dem, das Bild ist ein vortreffliches Kunstwerk, und der Künstler ist ein grosser Meister, grösser in seiner Mässigung und einfachen Wahrheitsliebe, als die meisten unserer modernen Künstler und Kunstkenner sich gestehen mögen, welche sich gar zu gerne durch die Scheinfreiheit einer Bravourkunst bestechen lassen und Virtuosität mit Genie verwechseln.

Und sollte nicht zu einer solchen Darstellungsweise, wie die Lessing's ist, in solcher Vollendung, wie sie in diesem Bilde erscheint, doch noch mehr wirkliche Kunstbravour gehören, wie zu all den Kunststücken, womit uns unsere Nachbarschulen blenden und verführen? Ganz gewiss!

Wenden wir uns von diesem schlichten Werke eines schlichten Meisters zu einem anderen grossen Geschichtsbilde, um ein ganz entgegengesetztes Verfahren zu beobachten, zu dem „Galilei" von F. C. Haussmann.

Wieder der Galilei und sein „Epur", aber dieses Mal spielt die Scene vor dem versammelten Concilium. Cardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe, Prälaten aller Art, Welt- und Klostergeistliche, die ganze Armee der Kirche bis zum Chorbuben herab, sitzen und stehen in reicher Gruppirung neben, ich hätte bald gesagt: auf, und in und unter einander, so unklar ist die Perspective im Bilde.

Chorkappen und Infuln, Chorhemden, Birete, Talare und Kutten von allen Farben, Teppiche und Vorhänge, Altarschmuck, Kreuze und Lichter, der ganze Apparat kirchlicher Feierlichkeit ist zusammen gebracht, und mitten drin steht der widerspenstige Ketzer, sieht sich ingrimmig um, ballt die Faust und ruft jenes Wort, welches so oft, passend und unpassend, ein Parteiwahlspruch geworden ist. Der Maler des Bildes hat jedenfalls mit seiner Darstellung dieser Geschichte ebenfalls Partei machen, und der Kirche Eins versetzen wollen; das ist unzweifelhaft, und wenn es richtig ist, was schon häufig die Kunstweisheit behauptet hat, dass wir aus der Geschichte nur Beispiele und Nutz-

anwendungen für uns und für heute ziehen und, was unsere Zeit bewegt, in Gestalt älterer Begebenheiten darstellen sollen, so hat er richtig gehandelt, natürlich von seinem Gesichtspunkte aus.

Diese Behauptung der Kunstweisen ist aber leider nicht richtig, sondern ganz verkehrt. — Die Geschichte soll streng wahr und unparteiisch erzählen, und so auch die geschichtliche Kunst, wenn sie ihren Gegenstand nicht poetisch verklären kann oder will; überlasst es alsdann dem Leser und Beschauer, sich selbst herauszulesen, quod fabula docet.

Um aber recht deutlich zu sein, hat unser Künstler seine Geistlichkeit so unliebsam dargestellt wie nur möglich: da ist ein Haufe gemeiner, dummer, fanatischer, böser Gesellen zusammengebracht, dass es einem vor solcher Versammlung bange wird. Böser Umgang aber verdirbt gute Sitten, und so ist auch Ehren-Galilei von dieser üblen Bande angesteckt, und beträgt sich, ehrlich gesprochen, recht brutal; er sagt keineswegs jenes freilich trotzige, aber ernste, selbstbewusste, sich selbst beruhigende: „Und sie bewegt sich doch!“ ob ihr auch alle widersprecht und alle eure Bücher! Dieser tapfere Mann wendet sich herum, und wenn ich nicht ganz irre bin, so wird er gleich sehr unceremoniös losschreien: „Ihr könnt mir alle gestohlen werden!“ Hat denn der Maler so wenig Bekanntschaft gemacht mit jener so überfein gebildeten Gesellschaft, wie sie in den höheren Ständen in Italien im sechzehnten Jahrhundert sich ausgebildet hatte? Dass jene zahlreiche Versammlung aller Kirchenfürsten und Kirchenmächte, vor welche er seinen Galilei stellt, unhistorisch ist, will ich dem Künstler gewiss nicht zum Vorwurf machen — glaubte er, die Kirche als solche auf diese Weise besser zu charakterisiren, die Masse dem Einzelnen gegenüber, so hat er recht gehandelt; auch nicht die Unrichtigkeit des Costumes seiner Geistlichkeit, er hat dadurch Gelegenheit zur reichen Farbengebung gewonnen.

Und in der That ist das Bild in Bezug auf die Farbe vortrefflich; es hat ein Colorit, welches zugleich an Veronese und an Rembrandt erinnert, es ist zugleich höchst kräftig und äusserst fein, reich und durchaus harmonisch.

In der äusseren Erscheinung und auf den ersten Blick zeigt W. Lindenschmidt's grosses Gemälde: „Der Tod des Franz von Sickingen" eine grosse Verwandtschaft mit dem eben genannten; Farbe und Behandlung sind ähnlich, jedoch ist die Farbe nicht so glänzend und fein, dagegen die Zeichnung des Einzelnen vielleicht etwas feiner und charakteristischer. Ich sage: vielleicht, weil der grösste Theil des Bildes in eine purpurbraune Finsterniss gehüllt ist, in welcher man nichts deutlich unterscheiden kann. Es gab eine Zeit, wo man in einigen deutschen Kunstschulen eifrig bestrebt war, den Ton der alten classischen Meister nachzuahmen, ohne Rücksicht darauf, dass die tiefe dunkele Farbe dieser Alten meistens das Product des Alters, des Staubes und nachgedunkelter Firnisse ist und in den meisten Fällen von den Autoren jener Werke selbst nicht anerkannt werden würde; es scheint, dass der Künstler dieser Tendenz noch huldigt, wie es z. B. auch die Anhänger von Rahl in Wien thun. Aber man kann des Besten zu viel thun, und vor Allem, scheint mir, muss ein Bild sichtbar sein, sollte es selbst die ägyptische Finsterniss darstellen.

Wie in dem vorgenannten Bilde ist auch in diesem eine sehr mangelhafte Perspective; es scheint wenigstens so, jedenfalls kann der Beschauer den Standpunkt des Künstlers nicht treffen.

Bedeutend ist der Kopf des Sickingen, von ergreifendem Ausdruck und grosser Naturwahrheit. Eine sehr gute historische Composition desselben Künstlers stellt „Die Versammlung der Reformatoren zu Marburg 1529" dar, ein Blatt voll Leben, voll Ausdruck und Charakter bei geschicktester Ausführung.

F. Martersteig in Weimar hat in einem figurreichen Gemälde „Luther's Einzug in Worms" dargestellt. Bei viel

Gutem in einzelnen Motiven und Figuren ist jedoch das Werk als Ganzes ziemlich unbedeutend; auch erscheint der Luther verfehlt, den man in dieser Figur nicht wieder erkennen kann.

Seltsam, dass unsere Künstler, wenn sie sich mit Reformations-Geschichten befassen, fast immer mit der katholischen Geistlichkeit so übel verfahren; so finden wir auch hier wieder fratzenhafte Gestalten, jener Cardinal mit seinem ungeheuren rothen Hut (der bekanntlich niemals getragen wird), und seine Nachbarn, auch einige Mönche, unten im Volksgewühl.

Wenn man auch Partei nimmt, so sollte man doch den Gegner nicht gar so schlecht darstellen; was bedeutet der Sieg, wenn der Feind so unbedeutend ist? Freilich ist Luther in diesem Bilde auch nicht viel besser weggekommen; das feste Wesen des kühnen Mannes, welches der Künstler darstellen wollte, tritt hier etwas zu renommistisch und plump auf.

Einen fremdartigen Gegenstand schuf Gustav Stever in Hamburg, nämlich „Den Tod des Wendenfürsten Gottschalk“, welcher während des Gottesdienstes sammt einem Bischof am Altar von den aufständischen Heiden erschlagen wird. Das im Uebrigen lobenswerth durchgeführte Bild ist etwas theatralisch componirt.

Eine oft gemalte Scene aus dem dreissigjährigen Kriege sehen wir in der „Auffindung der Leiche Gustav Adolf's nach der Schlacht bei Lützen“ von Geselschap. Es ist ein älteres Bild des Künstlers, welcher in späterer Zeit sich als Genremaler einen verdienten Ruf erworben hat. Bei Fackelschein haben die Officiere des gefallenen Königs seine Leiche gesucht und gefunden und umstehen sie trauernd, im Siege den unersetzlichen Verlust beklagend. Eine etwas harte Behandlung und gar zu saubere Färbung, der Zeit und Schule, worin es entstanden, gemäss, beeinträchtigen die Wirkung dieses sonst sehr fleissig und gewissenhaft durchgeführten Bildes.

Wie in einer Reihenfolge von Illustrationen zur Geschichte, gehen wir von Geselschap's Bilde zu einem Bilde von Feodor Dietz, „Die Königin Marie Eleonore am Sarge Gustav Adolf's". Die Leiche des Schwedenhelden wurde eingesargt und nach dem Schlosse (ich glaube, Weissenfels) gebracht, wo seine königliche Gemahlin den Ausgang des Kampfes erwartet hatte. Wir sehen den geöffneten Sarg vor der Treppe des Schlosses am Boden stehen und die klagende Gattin die Stufen herabkommen, um einen letzten Abschied von den Resten des gefallenen Helden zu nehmen. Ihr Töchterchen, die spätere Königin Christine, wendet sich erschreckt von der Leiche des Vaters hinweg zur Mutter; die Officiere, welche den Leichnam ihres Führers geleiteten, sind stumm bewegte Zuschauer dieses traurigen Wiedersehens.

Wie in seinen sonstigen Bildern auch, hat der Künstler in diesem einen ergreifenden Gegenstand gefunden und ihn mit Gefühl und lebendigem Ausdruck dargestellt. Auch die etwas schwärzliche Färbung des Bildes ist dem beabsichtigten Eindrucke vortheilhaft, nur dürfte die Ausführung, welche zwar breit und markig ist, eine grössere Vollendung wünschen lassen.

Ein grosses Bild von Karl Wurzinger stellt ebenfalls eine Scene aus jenen wechselvollen Zeiten dar, einen höchst entscheidenden Moment, wo die wichtigsten Geschicke in der Schwebe standen; es ist betitelt „Kaiser Ferdinand II. standhaft gegen den Andrang der Rebellen, während Dampierre's Cuirassiere gegen dieselben in die Hofburg einrücken".

Die Geschichte ist die: 1619 hatten die Böhmen unter Graf Thurn und die Ungarn unter Bethlen Gabor, für die protestantische Partei gegen den Kaiser fechtend, plötzlich Wien überfallen und umlagert; die Bürger, ebenfalls der protestantischen Partei zugethan, schickten eine stürmische Deputation auf die Burg, um vom Kaiser die Unterschrift eines Decretes zu erzwingen, wodurch die freie Religions-

uoung gewährt würde. Der Kaiser widerstand sowohl Bitten wie Drohungen, obgleich es die Deputirten an Zudringlichkeit nicht fehlen liessen und er im Augenblicke ohne Hülfe war; da langte plötzlich eine Abtheilung Cuirassiere von Dampierre's Armee im entscheidenden Moment an, ritt in die Burg, die Dränger zogen sich zurück.

Im Bilde ist die Begebenheit auf eine lebendige und sehr verständliche Weise dargestellt; der Kaiser steht am Tisch und wendet sich abweisend gegen die Andringenden, deren einer ihm die Feder zur Unterschrift aufdringen will, während ein anderer ihm mit herrischer Geberde und lauter Rede die Nutzlosigkeit des Widerstandes zu bedeuten sucht.

Aber durch's Fenster sieht man bereits die zu Hülfe kommenden Reiter, die kaiserliche Standarte weht im Hofe, die Trompeten schmettern, und die Deputation, bereits ängstlich und besorgt um den Ausgang, sucht in ihren weniger kühnen Mitgliedern schon nach einem gesicherten Rückzuge. Voll Schrecken deutet man nach dem Hofe hinaus, an der Thüre bringt man Botschaft von dem, was draussen vorgeht, und Bestürzung bemächtigt sich der erst so Muthigen; der günstige Moment ist vorbei, das Schicksal hat sich entschieden.

Der Künstler hat vielleicht den „Rebellen" etwas weniger Würde gegeben und dem Kaiser etwas mehr Heldenhaftigkeit, als sie in Wirklichkeit gehabt haben mögen; indessen ist er beiderseits nicht über das Maass gegangen. Der Kaiser besonders ist ihm wohl gelungen, eine bestimmt ausgeprägte Persönlichkeit. Das blasse, schlaffe Gesicht ist vielleicht ein wenig veredelt, die Haltung der Figur vielleicht ein wenig zu energisch für den Mann, dessen grösste Eigenschaft eine zähe Ausdauer, unbesiegbarer Eigensinn und kalte Grausamkeit war. Der Foliant mit der Inschrift „Concilium tridentinum", auf welchen der Kaiser die Hand stützt, und das Crucifix auf dem Tisch, so wie die Urkunde, worin das Wort „Augsburger Confession" in grösseren Charakteren lesbar ist, deuten wenigstens an, was der Künstler

nicht darstellen konnte, die Ursache der ganzen Verhandlung, welche im Bilde vorgeht.

Die Malerei des Bildes zeigt grossen Fleiss und Sorgfalt, das Colorit jedoch ist nicht recht malerisch, und Manches, besonders im Stofflichen, lässt zu sehr die darauf verwandte Mühe und eine gewisse Künstlichkeit des Machwerk's durchblicken.

„Eine Scene aus dem dreissigjährigen Kriege“ ist ein vortrefflich gemaltes Bild von J. Czermak. Es stellt die gewaltsame Bekehrung der böhmischen Bauern nach der Niederlage des Königs Friedrich von der Pfalz und der Wiedereroberung Böhmen's durch Ferdinand II. vor. Bekanntlich wurden die ketzerischen Böhmen durch die Plackereien und Gewaltthätigkeiten der rohen Soldatesca, die man bei ihnen einlegte, und welche sich Alles erlauben durfte, zum Katholicismus zurückgezwungen, wenn sie nicht vorzogen, aus dem Lande zu flüchten; denn Ferdinand II. hatte gesagt, er wolle lieber eine Wüste, als ein Land voll Ketzer.

Das Bild zeigt uns das Innere einer Hütte, wo soeben die Durchsuchung nach hussitischen Büchern und gottesdienstlichen Gegenständen stattgefunden hat und nach deren Auffindung die Einquartierung zurückbleibt, während der die Soldaten führende Mönch, der die Durchsuchung leitete, die Hütte verlässt, gefolgt von seinen bewaffneten Gehülfen. In stummem Grame sitzen der Mann und das Weib, den Säugling an der Brust, da, sie weichen der Gewalt. Ein junger kräftiger Mann sitzt mit verbissenem Grimme auf der Bank und hält den gewaltigen Hund nieder, der gleich ihm selbst die fremden Eindringlinge gern feindlich anhalten möchte; böse Blicke des Hasses auf den Dominicaner werfend, welcher eben so böse und drohende erwiedert; der Hass ist gegenseitig. Die Kinder aber, wenig verstehend, um was es sich handelt, küssen dem Mönche die Hand, denn er hat ihnen hübsche, bunte Heiligenbilder geschenkt. Weiter zurück im Hintergrund der Hütte sehen

wir einen gemeinen Söldner grinsenden Gesichtes, den gefundenen Abendmahlskelch und gottesdienstliches Geräth zum Bündel schnüren und sich anschicken, seinem mönchischen Führer zu folgen; andere aber sind schon am Zechen auf Kosten des zu bekehrenden Hauswirthes.

Gemalt ist das Bild ganz vortrefflich; man erkennt freilich sogleich die Weise des Meisters, dessen Schüler Czermak war, des Belgiers Gallait; doch kann man diese Malerei keine directe Nachahmung nennen. Die Farbe ist klar und kräftig, besonders das Fleisch der nackten Kinder vortrefflich. Es ist eines der bestgemalten Bilder aus dieser Zeit.

Weniger bedeutend sind Czermak's „Matrosen am Steuerruder". Eine Scene auf der Prager Brücke, worin eine Berühmtheit czechischer Literatur und Poesie als Bettler erscheint, ist gleichfalls unbedeutend; dabei ist die Farbe des Bildes schwarz und trübe, was um so mehr auffällt, als der Künstler sonst als ausgezeichneter Colorist glänzt. Rühmend zu erwähnen ist eines Bildes von Karl Swoboda in Wien: „Kaiser Karl's V. nächtliche Fahrt über die Alpen", mehr noch eines anderen Werkes desselben Künstlers: „Johanna von Castilien an der Leiche ihres Gemahls", es ist eine schöne, tief empfundene, und in edler Form durchgeführte Composition. Ein drittes Bild des Künstlers, „Die Verkündigung des Todesurtheils an Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen" ist charakteristisch in der Darstellung der Personen und der Zeit, aber der Gegenstand der Darstellung ist nicht anziehend und entbehrt alles höheren Interesses.

Bie Geschichte von der heldenhaften Gräfin von Schwarzburg, welche dem grimmigen Herzog Alba zu imponiren wusste, ist von zwei Künstlern dargestellt und zwar in einem grossen Bilde von Heinr. Rustige in Stuttgart und in einem kleineren von Joseph Munsch in München; Rustige's Darstellung hat einen etwas theatralischen Charakter, welcher fast allen Bildern dieses Künstlers eigen ist, ein-

facher in der Darstellung ist das Bild von Munsch, ein Werk von anzuerkennendem Verdienst.

Wie eine Theater-Scene erscheint eine Darstellung von Hermann Plüddemann in Dresden, dessen ich schon unter den Meistern der romantischen Düsseldorfer Schule gedachte: „Kaiser Friedrich Barbarossa schlichtet auf dem Reichstage zu Besançon 1157 den Streit der Parteien". Der Titel des Bildes ist schlecht gewählt, es stellt dar, wie Otto von Wittelsbach, ergrimmt über die Anmassung des päpstlichen Legaten, gegen diesen das Schwert zieht, der Kaiser aber dazwischen tritt und den zornigen Ritter zur Ordnung ruft. Die Anordnung ist gar zu symmetrisch, in der Mitte der Kaiser, rechts die Fürsten, links die Geistlichen, beides Gruppen von nur wenigen Figuren; bei viel Bewegung ist doch nur wenig wirkliches Leben in dieser Darstellung, aus dem interessanten, bedeutenden Gegenstande ist trotz der sichtbaren Bemühung des Künstlers dennoch kein interessantes, bedeutendes Bild geworden.

Ganz und gar theatralisch, wie eine Opern- oder Ballet-Scene hat Alb. Graefle in München „Hermann's Triumph nach dem Siege über Varus" dargestellt. Diese Germanen sind gar civilisirte und elegante Leute, und die erschlagenen und verwundeten Römer sind vermuthlich eben erst aus der Garderobe hervorgetreten, ihre Costume sind neu und sehr sauber gehalten. Die Choristinnen sind alle recht hübsche Mädchen und bewegen sich nicht schlecht, überhaupt hat der Impresario der Oper die Kosten nicht gescheut, die Tricots sitzen vortrefflich und sehen beinahe natürlich aus, Scenirung und Gruppirung ist geschmackvoll. Was diesem Bilde schadet, ja es fast gänzlich seinem Gegenstande widersprechend macht, die äusserst saubere Farbe und Behandlung, kommt in anderen Werken des geschickten Künstlers zu besserer Geltung, namentlich im Portrait und im Genre, wo er glänzende Leistungen aufweist; Alles passt nicht überall, und Alle können nicht Alles.

Geht es in diesem Bilde zu civilisirt und anständig zu,

so um so wilder in einem grossen Geschichtsbilde von Dr. Otto Heyden in Berlin, „Herzog Bogislav von Pommern auf seiner Wallfahrt im Kampf gegen die Türken bei Kandia 1497“. Herzog Bogislav war ein sehr starker Herr, aber wenn es diesen Türken recht Ernst darum wäre, er käme nicht lebendig davon, so gewaltig er auch um sich haut. Die Farbe des Bildes ist kräftig und die Behandlung derb und energisch.

Ludw. Rosenfelder's „Betende am Grabe Heinrich's IV. in der ungeweihten Capelle der heiligen Afra in Speyer 1106“ ist ein Genrebild, welches ohne den Titel kein höheres Interesse erregen kann. Eine gewisse Gefühlspoesie, welche dem Künstler diese Composition eingegeben hat, würde sich in Worten vielleicht sehr ergreifend und bedeutend aussprechen lassen, man kann aber vor dem Bilde nur ahnen, was er uns sagen wollte. Die malerische Durchführung des Bildes ist sehr zu loben.

Ein zweites grosses Bild von Rosenfelder stellt eine Scene aus der Reformationsgeschichte vor. Bei einem Gastmahl, welches der Herzog von Alba auf der Morizburg bei Dresden verschiedenen deutschen Fürsten gab — es war nach der Schlacht bei Mühlberg, wo der schmalkaldische Bund geschlagen worden — wurde der Landgraf Philipp von Hessen, trotz einem früheren Versprechen des Kaisers, auf dessen Befehl gefangen genommen. Der anwesende Kurfürst Joachim der Zweite von Brandenburg war so empört über diese Behandlung seines Freundes, dass er gegen Alba das Schwert zog und nur mit Mühe und hauptsächlich durch seinen Marschall von Trott von Thätlichkeiten abgehalten wurde.

Das ist der Gegenstand des Bildes, welcher, an sich nicht sehr interessant, in dieser Darstellung an Interesse nicht gewonnen hat: die Darstellung ist, wie in vielen anderen Bildern, nicht charakteristisch genug für eine Begebenheit, deren ganzer Werth ja nur in den handelnden Personen liegt; was bleibt, wenn die Persönlichkeiten und

die Zeit von der Begebenheit abgestreift werden, übrig, als eine ganz gewöhnliche Rauferei nach Tische?

Wenn dergleichen nicht mit einer ganz besonderen historischen und physiognomischen Treue und Genauigkeit behandelt, wenn Personen, Sitten und Costume nicht vollkommen portraitmässig wahr dargestellt sind, denn dadurch allein können sie charakteristisch erscheinen, da man in solchen Sachen nicht erfinden kann, so erhält die Darstellung immer etwas Gemachtes und erscheint wie eine theatralische Scene.

Die Malerei des Bildes ist sorgfältig behandelt, aber wie die Composition ohne Interesse, ohne Reiz in der Farbe wie in der Behandlung, gewiss nicht zu tadeln, wohl anzuerkennen, aber es fehlt ihr die künstlerische Freiheit und Originalität.

Wenn schon in diesem Bilde eine gewisse theatralische Darstellung auffällt, so mehr noch in einem Bilde von Karl Schorn „Die gefangenen Wiedertäufer von Münster". Ganz uncharakteristisch in den Personen und in der ganzen Situation, macht dieses Bild durchaus den Eindruck einer Opernscene; es ist voll kleiner romantischer Episoden, wie sie nur ein moderner Romanschreiber in solchen Gegenstand hineindichten kann, voll Beziehungen der Personen zu einander, wie sie nur moderne Leute auf diese Weise kund geben würden, kurz, es stellt uns Masken vor, statt historischer Personen. Es ist unbegreiflich, wie dieses Bild seiner Zeit einen solchen Beifall finden und soviel Aufsehen erregen konnte, wie es gefunden und erregt hat.

„Der St. Johannisabend in Köln vor fünfhundert Jahren" von Gustav Spangenberg in Berlin ist ein Bild ohne eigentlichen Inhalt; Frauen und Kinder werfen Blumen und Kräuter in den Rhein, das ist Alles, ein blosses Costumbild.

Es herrscht eine trübe Stimmung darin vor, für welche ich keinen Grund zu finden wüsste, die Leute sehen so ernst drein, schleichen so traurig daher, die Landschaft, oder vielmehr der Hintergrund ist so nebelig und grau, es

ist mehr die Stimmung des kühlen Spätherbstes als die des schönen Mittsommer-Abends. Die Farbe ist grau und stumpf und die Behandlung affectirt, und möchte auf künstlichem Wege naiv erscheinen, wie manche Franzosen.

Die gleiche Richtung, wie das oben genannte, zeigt ein Bild von Anselm Feuerbach in Rom: „Dante mit edlen Frauen von Ravenna spazieren gehend". Ich habe des Künstlers bereits früher als eines Meisters in virtuoser Farben- und Pinsel-Behandlung erwähnt, dem es aber dabei auf innere und äussere Wahrheit nicht eben ankommt. Auch in diesem Bilde zeigt sich eine sehr geschickte Technik, eine grosse Pinselfertigkeit und eine bestechende, wenn auch unwahre Farbe. Wie der Gegenstand ein sehr nichtssagender ist, so ist auch die Composition eine höchst nüchterne und einfache, die Figuren stehen auf gleicher Linie gerade auf neben einander, der Horizont ist ungewöhnlich, ja, unnatürlich tief, die Landschaft ganz leer und fast nur Luft, so dass die stracken, geraden Figuren sich höchst auffallend vom Hintergrund absetzen; dieselbe Wirkung macht auch die Farbengebung, welche sich auf grosse Massen von contrastirenden Localfarben beschränkt, die wiederum durch einen gleichfarbigen Schatten und Mittelton vereinigt werden sollen.

Aber alle diese Einfachheit und scheinbare Naivetät der Auffassung und Darstellung ist eine affectirte und sehr bewusste Weise angewandt, um unsere Aufmerksamkeit zu erregen. Es ist dem Künstler gar nicht daran gelegen, mit seiner Kunst etwas zu sagen und zu schaffen, es kommt ihm lediglich darauf an, des grossen Publicums Neugierde anzuziehen und durch irgend etwas unerhört Neues, noch nicht Dagewesenes, Aufsehen zu erregen.

Jeder Pariser Salon bringt eine solche Neuigkeit zu Tage, welche erscheint, von sich reden macht, einige Monate oder Jahre bewundert wird und dann verschwindet und verachtet wird, wie gebührlich. Wir haben in Paris auf Leute, welche die Farbe eines Rubens überbieten

wollten, andere folgen sehen, welche plötzlich ganz farblos und schwarz malten, auf diese andere, welche mit einer Palette voll Schmutz und der unglaublichsten Sudelbehandlung sich für den Augenblick den Ruf von grossen Coloristen erwarben, dann kam die sogenannte Realisten-Schule und endlich, damit der Contrast recht stark sei, die der neuen Antiken, welche eine Art von Gemisch von pompejanischem und Louisquinzestyl erfunden haben, und so wird es auch ferner fortgehen, weil Paris eben Paris ist.

Unsere armen Deutschen aber, welche den Glauben an Paris angenommen haben, ahmen in gutem Glauben alle diese Kunstthorheiten nach und — tragen die Mode vom vorigen Jahre. Schade nur, dass ein grosser Theil unseres kunstliebenden und, wie es glaubt, auch kunstverständigen Publicums sich gar so gern von diesen Neuigkeiten und dieser falschen Genialität blenden lässt und häufig eine ganz äusserliche, gemeine Kunst bewundert, welche ohne alle Poesie, ohne Begeisterung, ohne Wahrheitsgefühl, Talent und Geschick anwendet, wie eine Phryne ihre Reize.

Es bleibt mir noch die Aufgabe, eine kleine Anzahl von Künstlern zu erwähnen, welche geschichtliche Stoffe in einer mehr oder minder novellistischen Auffassung geben, sich aus der weiten Welt in's Enge ziehen und Scenen des inneren und häuslichen Lebens historischer Personen bearbeiten oder Momente der Cultur- und Kunstgeschichte und ihrer Vertreter. So Eduard Ender in Wien in seinem recht lobenswerthen Bilde: „Franz I. in der Werkstatt des Benvenuto Cellini, wie dieser ihm das Modell zu einem Jupiter aufdeckt“. Aug. Siegert in Düsseldorf erzählt uns die Anekdote, wie Kaiser Max dem Albrecht Dürer die Leiter gehalten hat, in einem sehr sauber und zierlich ausgeführten Bilde. W. A. Beer in Frankfurt a. M. schuf den „Besuch eines italienischen Malers bei Albrecht Dürer“ mit

feiner Charakteristik der Personen und Zeit. Franz Schams in Wien hat „Schiller in der Karlsschule“ gemalt, in dem Momente, wo über der Vorlesung der „Räuber“ der Herzog plötzlich hereintritt, und die begeisterte Gesellschaft stört; das gut gemalte Bild erinnert sehr an die Darstellung desselben Gegenstandes von v. Oer in Dresden.

Friedrich Pecht in München hat in einem grösseren Bilde „Göthe's Besuch am badischen Hofe mit den Grafen Stolberg“ geschildert und den Charakter der Zeit, der Personen und ihrer Beziehungen miteinander gut getroffen. Bei allem individuellen Leben der dargestellten Personen hat der Maler die höfische Sitte und Mässigung eingehalten und seine Darstellung erscheint wahr und überzeugend. Nur die Farbe des Bildes ist etwas zu durchscheinend und körperlos, besonders in der Figur des Göthe, welcher, gegen den hellen Himmel gestellt, fast so aussieht, als schiene die Sonne hindurch.

Ein ausserordentlich feines Bild ist „Lavater und Lessing bei Moses Mendelssohn“, von M. Oppenheim in Frankfurt a. M. Die Persönlichkeiten und ihre Beziehungen zu einander sind ganz vortrefflich dargestellt; mit einiger Kenntniss der damaligen philosophischen Streitigkeiten glaubt man die Gespräche dieser Männer zu hören. Und so richtig, wie diese Persönlichkeiten aufgefasst sind, so fein und gediegen ist die Behandlung des Bildes.

Höhere Ansprüche im Aeusserlichen der Erscheinung machen die vortrefflich gemalten grösseren Geschichtsbilder von Julius Schrader in Berlin: „Cromwell am Sterbebette seiner Tochter“ und „Maria Stuart reicht sich die Hostie vor der Hinrichtung“. In beiden Bildern ist eine höchst erregte Seelenstimmung ausgedrückt, in letzterem vielleicht nicht ganz ohne einige theatralische Steigerung. Die Farbe beider Bilder ist, wie in allen Werken des Meisters, schön, klar und kräftig, die Behandlung markig und virtuos; schade, dass der Glanz dieser Malerei durch die eigenthümliche Technik in kurzer Zeit durch Nachdunkeln der starken

Lasuren beeinträchtigt wird. Die Reife alter Bilder kommt daran gar zu schnell.

Wie Biographieen und Charakter-Schilderungen bedeutender Personen zur Geschichte gehören, so können Portraits bedeutender Männer in ihrer Weise oft bedeutende Geschichtsbilder sein, nur freilich müssen sie anders aufgefasst sein, als die beiden historischen Portraits von Julius Hübner in Dresden, welche Karl den Fünften und Friedrich den Grossen darstellen.

Es ist eine alte Liebhaberei der romantischen Schule, der Herr Hübner angehört, Sterbende darzustellen und gerade ihre Helden in dem Momente zu zeigen, wo sie das gemeinsame Loos der Menschenkinder erleiden; aber grosse Männer, gewaltige Geister und Helden darzustellen, wie sie der „traurigen Last des Alters“ erlegen sind, das ist eine ganz besondere Grille. Auf der Schwelle des Todes, geistig und körperlich matt, lahm, frierend, schlotternd mit hangendem Munde und erloschenem Auge, zwei halbkindische Greise, sehen wir zwei Männer vor uns, deren Geist und deren Energie die ganze Welt bewegt haben. Sollen diese Bilder das Memento mori predigen? Das kann man, däucht mich, auf geschmackvollere Weise thun. Oder will der Künstler uns als cynischer Philosoph beweisen, dass alles, was wir ehren und bewundern, nur Eitelkeit und Schein ist, und das der grösste König es endlich nicht besser hat als der elendeste Bettler? Man sagt wohl, Niemand ist ganz glücklich vor seinem Ende, aber es scheint, dass man auch nach dem Tode noch Unglück haben kann; denn so vor das Publicum geführt zu werden, ist doch gewiss ein Unglück.

Unter den Kriegs- und Schlachtscenen ist Feodor Dietz mit einem Bilde vertreten, welches „Die Zerstörung von Heidelberg durch den französischen General Melac“ schildert. Es ist ein grosses Bild voll Leidenschaft und Bewegung und als Composition sehr zu rühmen. In der Auffassung

sehr charakteristisch, in der malerischen Darstellung sehr effectvoll, lässt das Bild dennoch eine feinere Durchbildung des Einzelnen entbehren, selbst bei seinen grossen Dimensionen; in einem anderen Bilde des productiven Künstlers, „Die Erstürmung von Belgrad durch Kurfürst Max Emanuel von Bayern", entbehren wir die Wahrscheinlichkeit in der Darstellung, welche uns nicht überzeugt. Es mag an der Anordnung des Bildes liegen, in welchem Gruppen über Gruppen auf verschiedene Pläne über einander geordnet sind, ohne dass die Terrain-Verhältnisse, welche diese Anordnung möglich machen, klar in's Auge fallen.

Adolf Eybel's „Grosser Kusfürst in der Schlacht von Fehrbellin" ist ein Reiterbild in grossen Dimensionen, ohne besonderes Interesse, und von mangelhafter Zeichnung. W. Lindenschmidt und A. Vischer haben beide „Die Gefangennehmung Franz' des Ersten in der Schlacht bei Pavia" gemalt auf sehr verschiedene Weise, und wenn des einen Künstlers Phantasie sich einer unbändigen Wildheit hingegeben hat, so ist der andere dagegen etwas zu zahm gewesen in der Auffassung dieser Begebenheit. In Lindenschmidt's grossem Bilde sehen wir einen entsetzlichen Wuthkampf, und es ist nicht wahrscheinlich, dass der König, barhäuptig über seinem gefallenen Pferde stehend und sich ritterlich wehrend, diesem Ansturm von daherstürzenden Lanzknechten lebendig entkommen würde. Trotz aller Uebertreibung aber und trotz der Mängel dieses Werkes athmet es eine poetische Begeisterung, es erinnert an den Ton der Lanzknecht-Lieder.

Ist in diesem Bilde der Kampf und das Gewühl etwas gar zu wild und gewaltsam, so geht es dagegen in dem anderen doch wohl etwas gar zu fein ordentlich zu, wenn auch der Künstler die Uebergabe des Schwertes an den Grafen Lannoy, der es knieend vom Könige entgegennahm, ganz geschichtsgetreu dargestellt hat.

In den meisten Fällen war die deutsche Kunst auf dem Gebiet der Schlachten-Kriegsscenen bis zur Hälfte

unseres Jahrhunderts entweder eine rein officielle, welche auf Befehl und nach Angabe arbeitete, oder von blossem militairischen Interesse inspirirt, von Fachleuten für Fachleute arbeitend, und wir, die Beschauer, fühlten uns wenig dadurch angeregt, höchstens durch ein Interesse der Curiosität.

Dies hat sich in den zehn folgenden Jahren geändert; unsere Künstler begannen, sich mit der Darstellung der Befreiungskämpfe gegen Napoleon I. zu beschäftigen und uns eine wirklich glorreiche Epoche unserer Geschichte zu schildern. Unter den Werken der vorgenannten Art zeichnen sich drei Bilder des Berliner Elsholz aus. Es sind dies „Die Schlacht bei Leipzig", „Die Schlacht bei Bar-sur-Aube" und ein „Moment aus der Schlacht vor Paris", alle drei militairisch genau aufgefasst und dargestellt, nüchtern, naturgetreu und ohne weiteres Bestreben nach malerischer oder poetischer Wirkung, aber gut gruppirt, lebendig und höchst sorgfältig durchgeführt, wenn auch ohne eigentliche Farbe und mit trockener Behandlung; sie erinnern durchaus an die Behandlungsweise der Schlachtenbilder von Peter Hess, doch ist die Farbe hier noch unscheinbarer und grauer, wie in jener.

„Die Schlacht bei Leipzig" ist gewiss ein Gegenstand aus der deutschen Geschichte, der allgemein Interesse erregen muss, und so erregt ein Bild derselben von Peter Hess Interesse des Gegenstandes und des altberühmten Meisters wegen, der es gemalt hat; das Bild aber lässt gar viel zu wünschen. Es stellt zwar die Begebenheit ganz anschaulich dar, ist aber in keiner Weise geeignet, den Beschauer irgend zu begeistern, es ist nüchtern, gar nüchtern.

Nun ja, die Begebenheiten zeigen nicht immer ihre bedeutende Seite in der wirklichen Erscheinung; die Glorie erhalten bedeutende Momente erst in der Geschichte, welche Vorhergegangenes und Folgendes zusammenstellt und den verhängnissvollen Augenblick in vollem Lichte zeigt; ich glaube aber doch, dass der Moment des Sieges über den

Welt-Eroberer selbst in der Wirklichkeit einen bedeutenderen Eindruck machte, als hier im Bilde. Im Einzelnen ist das sehr figurenreiche Bild nicht uncharakteristisch, die Hauptpersonen sind vollkommen ähnliche Portraits, aber von der feinen Zeichnung und Durchführung des Details, welche frühere Bilder des Meisters zeigen, sehen wir in diesem Werke wenig, und dabei entbehren wir der Gesammtwirkung und des malerischen Colorits, welches überhaupt nicht die glänzende Seite seiner Kunst ist.

Fritz l'Allemand in Wien hat ein Gefecht aus dem ungarischen Kriege: „Die Brigade Montenuovo in der Schlacht bei Komorn" in panoramaartiger Weise und höchst anschaulich dargestellt. Für Männer vom Kriegshandwerk muss das Bild höchst anziehend sein, mir erschien es wie ein Blick auf ein grosses Feldmanöver.

Unter verschiedenen Schlachtbildern von Albrecht und Franz Adam, welche alle zu loben sind, zeichnet sich ein „Reitergefecht bei Volta" von Franz Adam durch grosse Lebendigkeit aus. Beide Maler sind sehr gute Pferdekenner und Darsteller; dass der jüngere die malerische Technik in vollkommenem Maasse besitzt, ist bei den Fortschritten der Kunst in unserer Zeit nicht zu verwundern.

Soll ich „Eine Parade" von Friedrich Krüger zu den historischen Bildern zählen? Ganz gewiss.

Scheinbar nur ein blosses Portraitbild, schildert es Preussen in seiner Entwicklung nach den Kriegen und Siegen gegen Napoleon vollkommen. Was liegt daran, dass der Künstler nur die Gegenwart gemalt hat! uns ist sein Bild ein Geschichtsbild. Wie nach den Kriegen Friedrich's des Grossen die Kriegstüchtigkeit, die Soldatenhaftigkeit der Preussen nur noch in Paraden und Manövern Gelegenheit fand, sich charakteristisch zu äussern, so waren die Paraden Friedrich „Wilhelm's" des Dritten ein Nachklang der Siege von 1813—1815, und sie sind ebenso historisch bezeichnend, wie des alten Fritz Potsdamer Militair-Schauspiele.

Vor einem Bilde, wie dieses ist, sollten die neueren Realisten in der Malerei ihre Theorieen demonstriren und ihre Werke prüfen; ich fürchte sehr, der höchst naive Maler des Bildes würde ihnen allen noch zu rathen aufgeben. Es ist ein Portraitbild, aber welch ein Portraitbild! Hunderte von Personen sind auf einem weiten Raume in dichten Gruppen geschaart, und fast jede, in nächster Nähe wie in weitester Ferne, ist nicht nur eine charakteristische Erscheinung, sondern ein Portrait vom Wirbel bis zur Fussspitze, und nicht etwa bloss ein äusserlich ähnliches Portrait. Die ganze Persönlichkeit spricht sich aus, so bestimmt und charakteristisch, dass wir die seitdem gealterten und veränderten Personen in dieser jüngeren Erscheinung sofort erkennen. Es ist ganz und gar die Treue eines photographischen Bildes, es ist auch ganz der Charakter eines solchen Bildes, den der Künstler erstrebt und erreicht hat; dabei aber besitzt sein Werk eine Lebendigkeit, eine Freiheit der Bewegung in allen Figuren, welche die später erfundene Maschinenkunst wohl noch nicht erreicht hat und kaum erreichen wird. Nicht genug ist es zu bewundern, wie in diesem Bilde die unsägliche Menge des Details in eine ruhige Haltung gebracht ist, und wie die schärfste Ausführung des Einzelnen sich immer der Gesammtwirkung unterordnet. Die Behandlung der Malerei in diesem Bilde ist ganz eigenthümlich naiv; ohne irgend eine Absichtlichkeit folgt sie dem Gegenstande mit der grössten Freiheit und Sicherheit, und so ist auch die Farbe des Bildes unscheinbar naturgetreu, so dass man eben gar nicht darauf aufmerksam gemacht wird und die wirklich grossen technischen Schwierigkeiten der Darstellung nicht bemerkt.

Wilh. Camphausen in Düsseldorf, ein vielseitig gewandter Künstler, hat sich vielfach in Darstellungen der Schlachten und Helden des siebenjährigen Krieges ausgezeichnet. Ein vortreffliches Bild von ihm ist „Friedrich II. und das Dragoner-Regiment Bayreuth nach der Schlacht bei Hohenfriedberg“. Der König lässt nach der gewonnenen Schlacht

das Regiment, welches zum Siege den Ausschlag gegeben hatte, mit den von demselben eroberten Gefangenen und Fahnen defiliren. Das siegesfreudige Selbstbewusstsein dieser Reiter und ihres Anführers ist recht warm aufgefasst und trefflich dargestellt, ebenso die Theilnahme der übrigen Truppen; der noch jugendliche König ist in stolz freudiger Erregung und grüsst recht königlich den heranreitenden salutirenden Feldmarschall Gessler, welchem er vor der Schlacht eine spöttische Bemerkung über das Regiment gemacht hatte, das in schlechtem Ansehen bei ihm stand, worauf der alte General ihm nach dem Siege in gleichem Tone antwortete. Die Hauptfiguren im Bilde sind alle Portraits und sehr gelungen, die Situation und überhaupt der ganze Vorgang ist mit überzeugender Wahrheit und Natürlichkeit dargestellt, die malerische Erscheinung des Ganzen ist eine sehr reiche, wozu die vielen bunten Fahnen und Uniformen viel beitragen; bei aller Mannichfaltigkeit des Einzelnen ist jedoch das Ganze vollkommen harmonisch und tadellos durchgebildet, mehr, wie dies bei manchen anderen Werken des sehr productiven Künstlers der Fall ist. Von geringerer Bedeutung ist sein „Seidlitz in Gotha“, wo er uns eine zahlreiche Versammlung von Gefangenen unkriegerischer Art zeigt, das Anhängsel eines französischen Truppencorps, welches der rasche Reitergeneral überrumpelt hatte. Einige Officiere verschiedener Grade, mehr aber Abbé's, Lakaien, Weiber, Friseure, Köche, Mohren und dergleichen Tross, womit sich die damaligen französischen Armeen behängten, und welche der preussische General sofort wieder entliess. Das Bild soll eine komische Wirkung machen, allerlei lächerliche Episoden kommen darin vor, indessen ist diese Komik nicht recht frisch und unbefangen und die Darstellung streift an Carricatur, ohne doch eigentlich charakteristisch zu sein; es ist durchaus nicht das Leben, welches in dem vorgenannten Bilde herrscht, und auch die künstlerische Vollendung darin, wie in jenem.

Ein sehr lebendiges, fein durchgeführtes Schlachtenbild

ist: „Die Schlacht von Zorndorf“, von E. Hünten in Düsseldorf. Das Schwanken der Infanterie, welche, von panischem Schrecken ergriffen, trotz aller Anstrengungen des Königs nicht wieder vorgehen wollte, und das richtige Eintreffen des Generals Seidlitz mit der Cavallerie, welcher sich dem Feinde entgegenwirft, ist der Gegenstand des Bildes und recht anschaulich dargestellt. Ein zweites, kleineres Bild des Künstlers: „Eine Reiterattaque der Garde du Corps Friedrich's des Grossen“ ist dem Gegenstande nach unbedeutend, aber wie das vorige, sehr fein gezeichnet und zierlich ausgeführt.

Der russische Feldzug Napoleon's hat mehrere Darstellungen hervorgerufen. Ein ganz vortreffliches Schlachtbild ist: „Die Erstürmung der Schanzen von Mosaisk durch sächsische Cavallerie“ von Schuster in Dresden. Höchst lebendige Darstellung, vortreffliche Zeichnung, vortreffliche Farbe, freie, breite und meisterhafte Behandlung und zu allem diesem eine überzeugende Wahrscheinlichkeit der Darstellung zeichnen dieses sehr gute Bild aus. Es erinnert in der Darstellungs- und Behandlungsweise sehr an dergleichen Darstellungen von französischen Meistern der Vernet'schen Richtung.

A. Nicutowsky in Karlsruhe hat den Rückzug über die Beresina in einem sehr verdienstvollen, sehr wirkungsreichen Bilde geschildert, wirkungsreich in Bezug auf die Farbe und Behandlung, welche einfach und anspruchslos, aber sehr gut durchgebildet ist. In den Gruppen des Vordergrundes ist der unselige Zustand der Flüchtenden, Versinkenden, sich in Verzweiflung aneinander Anklammernden, das Sträuben der Stärkeren, Rüstigeren gegen den Andrang der sich an sie Anhängenden, sie mit in's Verderben Hinabziehenden im Einzelnen sehr gut und lebendig dargestellt; die Brücke selbst und das Gedränge auf derselben ist mehr in den Mittel- und Hintergrund gebracht; besondere Kunst hat der Autor in einigen stürzenden, fallenden, sich überschlagenden Pferden gezeigt; es ist ein sehr tüch-

tiges und verdienstvolles Werk. Ein kleineres Bild desselben Malers: „Bivouac von Husaren auf einem Kirchhofe", ist sehr fein in Bezug auf die landschaftliche Stimmung und sorgfältig durchgeführt; es ist eine romantisch-novellistische Genrescene, welche an Aehnliches von Lessing erinnert. Auch die graue, kühle Färbung und die einfache sorgfältige Behandlung erinnert an diesen Meister, welcher zwei ganz vortreffliche Darstellungen kriegerischer Begebenheiten vollendete, die jedoch mehr unter die Landschaftsbilder zu zählen sind, obgleich die Staffage darin von höchster Bedeutung ist. Es sind Scenen aus dem dreissigjährigen Kriege, mit all dem Ernst, historischer Treue, einfacher Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit dargestellt, welche den Meister vor Allem auszeichnen. Bei Lessing's Bildern fällt es nicht leicht Jemandem ein, von Farbe oder Behandlung, von Zeichnung oder Composition zu reden, weil Alles da so ist, dass es dem Beschauer gar nicht in den Sinn kommt, dass es auch anders sein könnte.

Eines der anziehendsten und bedeutendsten Kriegsbilder ist: „Blücher's Uebergang über den Rhein am Neujahrsmorgen 1814", von Wilhelm Camphausen. Das dargestellte Ereigniss ist ein solches, worin sich eine ganze geschichtliche Epoche concentrirt, es knüpft sich eine weltumgestaltende Wendung der Dinge daran, so unbedeutend die einzelne Thatsache auch sein mag. Dass Blücher gerade da und dann über den Rhein ging, entschied vielleicht an sich nichts, aber charakteristisch für die Zeit und die Wendung der Weltgeschichte war es, dass die Heersäulen endlich den entgegengesetzten Weg nahmen, dass endlich nicht mehr der Feind uns in's Land brach, sondern wir ihm, dass durch das Besetzen der uns abgewonnenen Rheinseite, der Rhein wieder ein deutscher Strom wurde, und welche Heldengestalt dieser Kriege und welche Truppe vertritt wohl mehr die Idee des Vaterlands-Befreiungskrieges als der alte Blücher und die preussischen Landwehren. Die

Letzteren füllen den Vordergrund des Bildes gemischt mit den Ortsbewohnern und Landleuten, welche den freudigsten Antheil nehmen; der Meister hat es vortrefflich verstanden, den eigenthümlichen Charakter dieser eigenthümlichen Truppe darzustellen, ein gewisses gehaltenes ernsteres Wesen, eine mehr kriegerische als soldatische Haltung zeigt sich bei diesen Männern, es ist ein Volksheer, nicht eine Soldaten-Armee; auch die Verschiedenheit ostdeutschen Volkes in seiner persönlichen Erscheinung von westdeutschem ist ihm nicht entgangen und die charakteristischen Züge sind mit Feinheit angegeben.

In der Mitte des Bildes, erhöht stehend, befinden sich Blücher, Gneisenau, York, Prinz Wilhelm, Prinz Friedrich und weiter zurück ostpreussische Cavallerie, Artillerie, Kosaken. Rechts im Vordergrunde schlesische Landwehren vom 2. Leibhusaren-Regiment, worauf ostpreussische Jäger. Um diese Tageszeit, 9 Uhr morgens, war der geringe feindliche Widerstand am linken Ufer bereits völlig beseitigt und die Scene ging vor sich bei klarstem Frostwetter unter dem Jubiliren der Truppen und der Einwohner von Caub, zwischen den im Winterschmuck entzückend schönen Ufern. Diese Scene ist mit der grössten Lebendigkeit, mit der schönsten malerischen Wirkung und mit vollendeter Durchführung dargestellt.

Feodor Dietz führt uns in die Schlacht von Leipzig, und zwar nicht in den Soldatenkampf, sondern er lässt uns die Entscheidung des Tages in der Ferne sehen, und unter den Zuschauern, Bürgersleuten, Frauen, Kindern und Verwundeten freudig mit einstimmen in ihren freudigen Antheil. Dass am Ort und zur Stunde die Sache sich gerade so angesehen hat, kann ich freilich nicht ganz unbedingt glauben, indessen ist die Darstellung deshalb nicht unwahrscheinlich und nur ein leiser Hauch theatralischer Steigerung in manchen Personen verräth zu sehr des Künstlers Absicht, die weltgeschichtliche Bedeutung des Momentes auch in den Genrescenen seines Bildes durchklingen zu

lassen. Das Bild ist sehr gut gemalt, und viel klarer und feiner von Farbe, wie andere Werke des Meisters.

Die Schlacht von Waterloo ist dargestellt: von Adolph Northen in Düsseldorf, und zwar zwei Momente aus derselben; in einem grösseren Bilde den Hauptangriff der Engländer am Schluss des Schlachttages, in einem kleineren eine Episode der Vertheidigung in den ersten Stunden der Schlacht.

Beide Bilder sind allerdings mehr vom Standpunkt des soldatischen Standesinteresses aufgefasst und verrathen die welthistorische Bedeutung des Momentes, welchen sie darstellen, weiter nicht; ihr Autor hat es sich in diesen, wie in anderen Gemälden zur Aufgabe gemacht, die Specialgeschichte seiner in engerem Sinne heimischen Truppe, der Hannover'schen, zu verherrlichen; beide Bilder sind aber in ihrer Weise höchst bemerkenswerthe Erscheinungen. Es ist eine Lebendigkeit und eine Leidenschaftlichkeit in diesen Darstellungen, wie sie kaum in einem anderen Werke der Zeit und Art erscheint, und zugleich eine Naivetät der formellen Auffassung und Darstellung, welche ebenfalls einzig ist.

In dem grösseren Bilde ist diese Naivetät und die kindliche Unbefangenheit der Darstellung aber doch wohl etwas zu gross; man wird unwillkürlich an die grellen Aushängebilder vor unseren Jahrmarktsbuden erinnert; wie in diesen, ist zugleich die ganze unübersehbare Schlacht und auch die einzelnen, handelnden Personen deutlich darzustellen des Künstlers Absicht, und dadurch erhält die Darstellung etwas Kleinliches; Alles rückt gar so nahe aufeinander und verliert das rechte Verhältniss. Wir fühlen uns versucht, diese rothen und blauen Grenadiere zu zählen; die einzelnen Figuren erhalten, es ist nicht zu vermeiden, etwas Schematisches, das Ganze erinnert einigermaassen an eine Aufstellung von Bleisoldätchen.

Bedeutender und wirklich sehr bedeutend ist das kleine Bild, in welchem die Vertheidigung eines Hannover'schen Quarré's, gegen den Angriff von Cuirassieren mit über-

raschender Lebendigkeit dargestellt ist. In Bezug auf die lebendige Auffassung könnte man dies Bild ohne Nachtheil desselben jenen vortrefflichen Darstellungen ähnlicher Begebenheiten von Horace Vernet zur Seite stellen, mangelte nicht der Ausführung des Einzelnen die Feinheit jenes unübertrefflichen Meisters oder überhaupt jede Feinheit.

Weniger gelungen ist die Gruppe der angreifenden Reiter, welche eigentlich einen wirren Knäuel bilden, worin nichts Einzelnes zur klaren Erscheinung kommt. Es kann wohl keinen grösseren Beweis für die vortreffliche Auffassung und für den geistig künstlerischen Werth des Bildes geben als den, dass es uns unwiderstehlich anzieht und fesselt, obgleich der Vortrag, die Ausführung von einer wirklich rücksichtslosen Derbheit, ja Roheit ist.

Der Künstler hat sich auch nicht im Geringsten um die technische Vollendung seines Werkes bekümmert, sie dient ihm lediglich zum Ausdruck seines Gedankens und des Thatsächlichen; Deutlichkeit scheint des Autors einziges Augenmerk gewesen zu sein. Es war bekanntlich zur Zeit der Schlacht sehr schlechtes Wetter, der Boden war erweicht von langem Regen, die Kämpfer wateten in nassem Korn auf zertretenen kothigen Feldern. Das hat nun der Künstler (in beiden Bildern) recht anschaulich machen wollen und gemacht, die Kämpfer, die Pferde, die Kanonen, Alles ist wörtlich in Dreck (sit venia verbo) getaucht und umgewälzt. Die Pferde der Cuirassiere starren davon und verlieren fast die Gestalt vor anklebendem Schlamm und Schmutz, die Gefallenen sind im Schlamm begraben; in der That hat diese Beschlabberung einen kolossalen Maassstab angenommen, der Künstler hat den Koth factisch aufgetragen, so dick der Pinsel ihn geben wollte, es würde hinreichen für lebensgrosse Figuren. Und so naiv, wie diese Behandlung ist auch die Farbe, jede Localfarbe ist deutlich und ganz, roth ist roth, blau — blau, weiss — weiss, und nur der alles überziehende Schlamm vermittelt einigermaassen.

Ich schätze diese Naivetät der Darstellung sehr hoch, denn sie ist ächt und ohne alle jene Affection, welche die Maler neuerer Schule so oft unter anscheinende Naivetät verbergen, um einen Reiz des Neuen zu gewinnen; wie aber in Allem das Maasshalten gut ist, so auch hier; eine grössere Feinheit der Behandlung, würde der Energie der Darstellung nicht schaden und der Beschauer würde neben den ausserordentlichen Vorzügen des Bildes nicht den gar so plumpen und geschmacklosen Vortrag zu bedauern haben, an welchen er sich schwerlich gewöhnen kann.

Beiläufig kann ich hier eines Bildes von H. von Maree's in München erwähnen, welches den Tod Schill's darstellen soll, vielleicht auch darstellt, aber durch die absurde Behandlung, das übertriebene dicke Auftragen der Farben, wie mit der Maurerkelle („maçonnée" nennen die Franzosen diese Behandlung) völlig unsichtbar geworden ist.

Von den Wirkungen führt uns G. Graef in Berlin zu den Ursachen jener Kriege und Siege zurück und zeigt uns, wie die Helden-Heere entstanden, welche jene Siege erfochten, und das Vaterland von fremdem Joche befreiten.

„Der Auszug der preussischen Landwehr in's Feld nach Einsegnung in der Kirche 1813" ist ein sehr verdienstliches Werk voll Ausdruck und innigem Gefühl; es athmet ganz die feierlich-fromme, gehobene Seelenstimmung, welche sich in jenen Tagen des norddeutschen Volkes bemächtigt hatte.

Und so könnte ich noch einige Werke hier anreihen, führte eine Aufzählung von Allem nicht gar zu weit; auch die „Schlacht bei Grossbeeren" von Georg Bleibtreu in Berlin, aber der Künstler hat in einem beweglichen Schreiben gebeten, ich möge über seine Werke schweigen, weil andere Kritiker ihn besser zu schätzen wüssten, als ich, der ich dieselben gar häufig arg getadelt hätte. —

Es ist eine schlimme Sache um eine ehrliche Kritik und ein verdriesslich Geschäft, sie zu machen!

Da aber, wie Geben seliger ist denn Nehmen, Loben

angenehmer ist als Tadeln, so bin ich Herrn Bleibtreu aufrichtig dankbar, dass er mich auf so höfliche Weise verhindert hat, seinem Triumphwagen auf dem Wege zum Tempel der Unsterblichkeit einige Sparren zwischen die Räder zu schieben.

Wenn man die ganze Reihe der geschichtlichen Bilder übersieht, so möchte man fast den Zweifel aussprechen, ob wohl überhaupt die Darstellung der Geschichte eine günstige Aufgabe für die bildende Kunst ist.

Wenn es Aufgabe der Kunst ist, das Schöne sichtbar darzustellen, so möchte ich fast bezweifeln, dass die Geschichte zur Lösung dieser Aufgabe günstige Gelegenheit bietet. Zu sehr an die individuelle Erscheinung gebunden, kann sich die Kunst nicht frei entfalten, und versetzt sie ihren Gegenstand in eine ideale Sphäre, schafft sie Begebenheiten und Personen poetisch neu, so entspricht sie nicht den Anforderungen unserer Zeit, die nach Wahrheit der Darstellung verlangt. Freilich aber verlangt unser Publicum, theilweise mit dem Schönen übersättigt und mehr noch unfähig es zu geniessen, vor Allem nach dem Interessanten, und das bietet die Darstellung verschollener Trachten, seltsamer Gebräuche und halbbekannter Individuen, von denen man schon dies und das gehört und gelesen hat.

Siebentes Kapitel.

Die deutsche Genremalerei bis zum Jahre 1861.

Das Wesen der Genremalerei ist die Nachbildung des individuell Natürlichen, und deshalb bedarf diese Kunstrichtung einer höheren Ausbildung der künstlerischen Technik; die Darstellungsmittel müssen allgemein geläufig, die Kunstfertigkeit muss in einem gewissen Maasse in allgemeinem Besitz sein: so ist die Genremalerei, obgleich ihre Werke neben denen der idealen Richtungen unbedeutender erscheinen, dennoch das Product einer höheren Kunststufe als jene.

In ihren ersten Anfängen und in ihrer vollendeten Entwicklung ist die Naturnachahmung das Ziel der Kunst, freilich in verschiedener Weise. Die Naturnachahmung einer Kunst in der Kindheit ist naiv und beinahe unbewusst, die einer ausgebildeten Kunst ist absichtlich und bewusst. Die Beobachtung der natürlichen Erscheinung schärft sich mit den Fortschritten der technischen Fertigkeit in ihrer Nachbildung, und mit der vollkommenen Erkenntniss steigern sich die Ansprüche an die Meisterschaft und diese selbst; Eines treibt das Andere, und je mehr die natürliche Erscheinung erkannt wird, desto mehr gewinnt sie an Bedeutung; die materielle Seite der künstlerischen Darstellung nimmt endlich den ersten Platz ein, was

eigentlich nur Mittel sein sollte, wird zum Zweck, die Darstellungsweise wird Hauptsache, die Kunst wird zum Virtuosenthum und geht endlich an Inhaltslosigkeit zu Grunde.

Diese Entwicklung hat seit dem Wiederaufleben der Kunst im Mittelalter ihren vollkommenen Verlauf gehabt.

In consequenter Steigerung hat man die Darstellung des Natürlichen vervollkommnet; die Italiener begannen diese Richtung, Spanier, Flamänder, Holländer übertrafen sie und brachten die Meisterschaft der Darstellung auf eine Höhe, welche noch nicht wieder erreicht ist. Diese Meisterschaft zu erreichen und womöglich zu übertreffen, war seit Rembrandt und van Dyk das alleinige Streben der Künstler; so wie sie aber die Vollendung erreicht haben und sich auf diesem Wege nicht mehr überbieten können, wird ihre Kunst zur Künstelei; es kommt darauf an, das Vollendete auf eine besondere Weise, mit besonderen, mit neuen Mitteln zu leisten, scheinbar Unmögliches zu thun, und in ihren letzten Ausläufen sehen wir die echten Nachkommen der alten grossen Kunstschulen nur noch mit ganz interesselosen und inhaltleeren Pinsel- und Meisselspielen beschäftigt. Wo aber die Seele fehlt, hört auch das Leben auf: die Kunst verlor ihre ideale Bedeutung, und die bloss technische Fertigkeit verlor sich sehr schnell, sobald die Künstler nicht mehr durch poetische Begeisterung gehoben und zu Anstrengungen befeuert wurden. —

Der neue Aufschwung, welcher durch die Richtung auf das Geistige, Inhaltliche der Kunst hervorgebracht wurde, hat, obgleich es Anfangs schien, als ob er der materiellen technischen Seite der Kunst eher hinderlich als förderlich sein würde, dennoch eine neue Ausbildung auch dieser hervorgebracht; man hat consequent wieder von vorn begonnen und in verhältnissmässig wenigen Jahren den Gang der Kunstentwicklung fast bis zur Vollendung durchgemacht; schon auch zeigt sich eine Richtung auf das rein Aeusserliche der Kunst, eine Malerei, welche bloss

malt, um die Virtuosität des Künstlers zu zeigen, nicht, um darzustellen.

Unsere neuere Genremalerei, welche den idealen Bestrebungen bald nachfolgte, ist in ihrer Weise der Richtung, welche die Regeneratoren der Kunst angaben, gefolgt und unterscheidet sich deshalb einiger Maassen von der Genremalerei der alten Schulen; sie strebt mehr nach dem Inhaltlichen als nach dem Formellen der Darstellung, sie will erzählen und wählt häufig novellistische Gegenstände, sie tritt sogar manchmal tendentiös und moralisirend auf. Alles das kommt freilich bei den alten Schulen auch vor, doch nicht so vorherrschend und allgemein wie bei den unseren.

Am Schlusse der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entwickelt sich die Genremalerei sehr bedeutend und scheint das eigentliche Kunstfach der Neuzeit zu werden, wenn nicht schon zu sein. Es ist der Boden, auf welchem unsere besten Lorberen wachsen, das Fach, worin wir folgerecht fortgeschritten sind und fortschreiten.

Auf den höheren Gebieten der Kunst zeigt sich wohl hier und dort ein Rückschritt, wenigstens ein Schwanken, das kritische Urtheil äussert sich häufig unsicher und widersprechend und die Kunstübung demgemäss. Zwischen idealistischer und realistischer Anschauung wechselt die Neigung, zahllose Reminiscenzen von ungemessenem, sich ausgleichendem Werthe lassen kaum mehr eine Entscheidung über geistige und materielle Formenbildung zu, über die höchste und beste sind die Meinungen höchst verschieden, ja, entgegengesetzt und unvereinbar; die Romantiker haben die Antike abgethan und die Realisten die Romantiker, wenigstens in der Meinung des grossen Publicums; fremde Tendenzen mischen sich ein, politische und religiöse Ansichten wollen sich geltend machen, und es fehlt dem Publicum an einer rechten Ueberzeugung, damit an Liebe und dadurch dem Künstler an dem rechten Boden für seine Kunst.

Die weiten historischen Kunstforschungen verwirren das Urtheil; die beste, festeste Ueberzeugung, noch so eindringlich vorgetragen, bleibt am Ende doch nur Parteimeinung, und der Künstler bleibt auf den zufälligen Mäcen angewiesen, ihm fehlt ein Volk, das ihn versteht und schätzt.

Künstler und Kunstfreunde beklagen diesen Zustand, und mögen Recht haben, aber Klagen ändern nicht. — Wir befinden uns um diese Zeit in einer werdenden neuen Bildungsepoche, unsere Cultur strebt in die Breite und Weite; wie sie sich in materieller Weise mit Riesenschritten über die Erde ausbreitet und alle herkömmlichen Gränzen überschreitet, so auch in intellectueller Weise; es giebt keine traditionellen Gränzen mehr für sie, wir forschen, suchen, finden, entdecken nach allen Richtungen, wir nehmen nichts mehr auf alt gewohnte Treue und Glauben an, die alten Traditionen sind hin und führen nur noch eine Gespenster-Existenz. Ein solches Streben rings in die Weite, wie sollte es zugleich zu einem Gipfelpunkt, zu einer Concentration führen können? Vielleicht ist es späteren Zeiten aufbewahrt, aus allen unseren einzelnen Erwerbungen ein Gesammtgut zu schaffen, uns ist es nicht möglich.

Ideale Kunst kann aber nur erblühen, aus einem geschlossenen, in sich gefassten und fertigen Ideenkreise; eine Ueberzeugung, nennt sie Glauben oder Philosophie, es ist ganz gleichgültig welche, muss herrschen, damit aus ihr der Künstler schaffen und bilden könne.

Es fehlt unseren besten Künstlern wohl nicht an solcher Ueberzeugung, sie mag religiöser oder politischer Art oder lediglich die Ueberzeugung vom Schönen sein, sie fehlt vielleicht auch vielen aus dem Publicum nicht, aber sie fehlt dem Publicum; die Kunst aber und die Künstler können dem Strom der allgemeinen Geistesrichtung nicht widerstehen.

Hier nun höre ich sogleich mir widersprechen: Nicht dem Publicum, sagt man, soll der Künstler folgen, nein, er soll als Wissender, als Priester der Kunst den Laien bil-

den, seinen Sinn heben, den Geschmack auf den richtigen Weg lenken und ihn darauf halten.

So reden die Optimisten und behaupten, das Publicum steigere seine Geschmacksbildung, wenn die Kunst ihm nur würdige Gegenstände bringt; die Künstler selbst, sagt man, verderben den Sinn des Publicums, indem sie schlechten Neigungen desselben Nahrung bieten. Die Pessimisten aber sagen: Die Kunst geht nach Brod und nach Beifall und leistet nur, was diese bringt; was nicht gefordert wird, kommt nicht zu Markte, oder, wenn es gebracht wird, ist es vergebens gebracht worden.

Sollten die Letzteren nicht Recht haben?

Klima und Boden bedingen, was der Acker bringen kann, Blumen und Früchte; wollt ihr anderes, so müsst ihr künstliche Mittel anwenden: Treibhäuser und künstliche Düngung bringen auch wohl fremde Wunderpflanzen aus unserer Erde hervor.

Jene bietet das Volk der Kunst, diese die einzelnen Mäcenaten, und wenn wir zurückblicken auf die Entwicklung der grossen Meister idealer Kunst, so können wir uns nicht verhehlen, dass sie ohne ihre Mäcenaten unmöglich zu dem hätten erblühen können, wozu sie erblüht sind.

Da aber unser Volk noch nicht der grösste und beste Mäcen der Kunst ist, wie es wohl eigentlich sein sollte, wird die Kunst, wenn sie nicht für den Einzelnen und seinem Sinn und Geschmack thätig sein kann, sich dem herrschenden Geschmack und Sinn der Majorität des Publicums anbequemen müssen.

So folgt denn die Kunst der allgemeinen Geistesrichtung, schaut sich um, erforscht die wirkliche Welt umher, beobachtet das Gegebene und stellt es dar, und macht ihr Werk zum möglichst treuen Spiegelbilde der wirklichen Welt. Das ist das Genre.

Und damit ist Allen gedient; Künstler und Publicum begegnen sich hier auf gleichem Boden, verstehen sich gegenseitig und sind einverstanden. Hier bedarf es keiner

besonderen Kenntnisse, um das Werk zu schätzen und zu geniessen, keine Meinung, keine Ansicht wird angegriffen, unsere ewigen Guelfen und Ghibellinen, welchen Namen sie auch führen mögen, Katholiken oder Protestanten, Fromme oder Unfromme, Liberale oder Conservative, vertragen sich einmüthig vor der Darstellung der Natur und des lieben, guten Alltagslebens und der lieben, guten Alltagsmenschen. Kommt noch dazu ein Reiz des Ausserheimischen, ungewohntes Costume, unbekanntes Volk, fernes Land und fremde Sitten, desto besser — wir haben unter unsern Genremalern solche, welche es sich zur Aufgabe machen, ethnographische Illustrationen zu liefern.

Dass auf solche Weise der Trivialität alle Thore offen stehen, ist nicht zu läugnen, und das beklagen die meisten Kunstverständigen und Kunstfreunde; indessen herrscht bei den Künstlern dennoch immer der Ernst und das Gefühl von der Würde der Kunst vor, und wenn unsere Genremaler sich manchmal auch zu erbosen scheinen, wenn man höhere Kunstrichtungen als höhere bezeichnet, im Inneren weiss doch Jeder das Hohe und Höchste zu schätzen, und es wirkt, ihm unbewusst oder bewusst, als Maass für sein Werk und als Sporn. Die ganz trivialen Künstler und ihre Werke, obschon sie oft genug die Lieblinge des grossen Publicums sind, sind dennoch nur Ausnahmen.

Die neuere deutsche Kunst hat auf dem Gebiete des Genres ausserordentliche Fortschritte gemacht und feiert damit die unbestrittensten Triumphe. Allerdings ging zu allen Zeiten neben den stylistischen und historischen Kunstbestrebungen eine Kunst des Genres her, nur in der Zeit der absoluten Herrschaft der Akademieen, der Zeit, welche wir die Zopfzeit nennen, war das Genre unterdrückt und verachtet; die besten Künstler dieses Faches in dieser Zeit, Greuze in Frankreich und Hogarth in England, mussten verunglückte heroische Historienbilder malen, um damit ihren Platz in ihren Akademieen zu gewinnen. Bei uns in Deutschland, wo die Kunst tiefer stand und die Akademieen

wo möglich noch höher, ist in jener Zeit ausser dem unübertrefflichen Chodowieki wohl kaum ein Genremaler von einiger Bedeutung zu finden, und Chodowieki war wesentlich auf Illustrationen beschränkt und malte wenig oder nicht. Zur Zeit der römisch-deutschen Romantiker war selbst die Maltechnik, welche dem Genre so unentbehrlich ist, vernachlässigt und beinahe vergessen. Aber neben den höchsten Bestrebungen jener Begründer unserer neueren Kunst traten bald auch die naturalistischen Anschauungen in die Reihe; wie konnten dem frischen Auge der Künstler, welche sich vom Schulzwange und akademischen Herkommen befreit hatten, die unsterblichen, ewig neuen Reize des sie umgebenden Alltagsleben und der wirklichen Welt entgehen, und besonders in Italien. —

Der romantischen, halb historischen, halb novellistischen Genremalerei, wie sie in Berlin auftrat, habe ich schon erwähnt; einfacher und mehr auf den Standpunkt reiner Naturanschauung und Nachahmung stellten sich aber einige Künstler, unter welchen Franz Catel von Berlin durch langes Leben und reiche Production in seiner Zeit bedeutenden Ruf erworben hat; ein Künstler, welcher vielseitig, aber in keinem Fache ausgezeichnet, in seinen italienischen Volksscenen viele Nachfolger gehabt hat. Er malte auch Architektur- und Landschaftsbilder.

Mit unendlich grösserer Bedeutung erscheint unter den frühesten Genremalern unserer neuen deutschen Schulen Peter Hess in München, und der allerdings nicht ganz so bedeutende Karl von Heideck. Ein noch älterer Künstler derselben Richtung ist Johann Adam Klein. Das wesentlich Gemeinschaftliche dieser drei Künstler ist ihre Meisterschaft in der Darstellung der Zugthiere und des Viehes, welche sie in sehr ähnlicher Weise behandeln. Karl von Heideck und Peter Hess sind ausserdem aber noch sehr fachkundige Schlachtenmaler, deren praktische Militär-Erfahrungen eine vortreffliche Schule für das Gegenständliche ihrer Kunst geworden ist. Strenge Charakteristik ist

allen Dreien in ähnlicher Weise eigen. Bei Klein, dessen Malerei fast nur schwach colorirte Zeichnung ist, zeigt sich diese, wie in seinen zahlreichen und höchst schätzenswerthen Radirungen, mit einer Bestimmtheit und Härte, die fast an anatomische Darstellungen erinnert; Knochenbau und Musculatur sind mit der grössten Schärfe angegeben, das Stoffliche, das Oberflächliche, die Farbe treten vor der Darstellung der Construction, des Baues zurück; die grösste Magerkeit scheint des Künstlers Ideal zu sein; es ist jedoch bloss die äusserste Schärfe der Zeichnung, die diesen Eindruck hervorbringt; der Künstler besitzt in seinen Radirungen alle Vorzüge der altholländischen Meister, ausgenommen die malerische Wirkung. v. Heideck ist hauptsächlich Meister in Pferde- und Reiterbildern; eine Reihe von Gefechten und Kriegsscenen, viele aus dem spanisch-französischen Guerillaskriege, auch Reisebilder aus Griechenland und Italien zeigen den gewandten Darsteller, dem die Zeichnung geläufiger ist, als die Farbe; indessen ist ihm auch diese, wie die malerische Behandlung, nicht fremd, wie ein kleines Bildchen „Pferdestall“, beweist, welches in jeder Weise als ein Meisterwerk bezeichnet werden muss. Mit besonderem Vergnügen scheint der Künstler sich auf die Darstellung der Esel verlegt zu haben; er bringt sie gar gern an, und auf humoristische Weise. In einem seiner Bilder: „Esel unter südlicher Zone“, sind sie die Hauptsache.

Peter Hess, ohne Zweifel der genialste dieser drei Kunst-Verwandten, ist ein fast universeller Künstler, der die ganze Welt der natürlichen Erscheinungen umfasst. Landschaftliches, Volksleben, Thiere, und was nur dazu gehört, vor Allem Soldaten- und Kriegsgeschichten, stellt er mit gleicher Meisterschaft und höchst charakteristischer Schärfe dar. Mehr Zeichner als Colorist, giebt er seinen Bildern manchmal eine etwas unruhige Haltung und ermangelt des malerischen Effectes, niemals aber der höchsten individuellsten Wahrheit und Lebendigkeit. Wenn man

diesen Meister häufig mit Horace Vernet vergleicht, so dürfte man vielleicht zu weit gehen; indessen ist eine Aehnlichkeit des Talentes, abgesehen von den Eigenthümlichkeiten der Nationalität und der Schulen, unverkennbar.

Die italienischen Volksscenen sind wohl die erfreulichsten unter seinen vielen Werken. Ganz ausserordentliche Feinheit der Zeichnung und Schärfe der Charakteristik und des Ausdrucks, dabei eine höchst glückliche Wahl der Gegenstände, der Begebenheiten und Localitäten, der feinste Geschmack in der Composition und Gruppirung zeichnen diese Bilder vor allen gleichzeitigen aus und vor vielen späteren Werken, welche freilich mehr Farbe und eine mehr malerische Behandlung zeigen. Viele derselben sind durch Nachbildungen bekannt.

Selbst manche der neueren Genremaler, welche allerdings breiter und farbiger malen, könnten im Uebrigen von diesem Altmeister in Bezug auf seine Zeichnung und unbefangene Naturauffassung manches lernen, was gerade über der grösseren Vollendung des Machwerkes häufig verloren geht. Wie ist seine charakteristische Darstellung der Pferde zu bewundern, wie ist das bis in's Einzelnste studirt! Wie fein gezeichnet, wie energisch bewegt, und wie gewinnt selbst die unschöne und gemeine Natur durch solche naiv-treue Auffassung und Darstellung an Reiz! Freilich, ein höheres geistiges Interesse muss man nicht suchen, Anforderungen an Schönheit der Erscheinung finden bei solchen Darstellungen keine Befriedigung, der Reiz, welchen sie auf uns ausüben, besteht in dem Interesse, welches wir an der frischen, freien, ungebändigten Natur nehmen, und auch wohl in der Bewunderung der Schärfe der künstlerischen Beobachtung und der Geschicklichkeit der Nachahmung.

Ich könnte hier noch den verdienstvollen Pferde- und Schlachtenmaler Monten anreihen, dessen Bild „Der Abschied der Polen vom Vaterlande nach der Niederlage im Jahre 1832“ seiner Zeit höchst populair war und unzählige

Male nachgebildet wurde; seine meisten Werke aber zeigen, wie wenig Ansprüche man zu damaliger Zeit an die künstlerische Vollendung eines Bildes machte.

In auffallenderer Weise sieht man den Fortschritt der Ausbildung malerischer Technik in den Werken Eines und desselben Meisters bei den Bildern von Jos. Petzl und von Kirner in München. Die ältesten Werke Beider sind trocken und hart, aber fein und charakteristisch gezeichnet, während spätere Bilder des Erstgenannten, namentlich „Die Beichte", eine ganz einseitige Richtung auf farbige Wirkung und den deutlichen Einfluss belgischer Vorbilder zeigen und des Anderen neuere Werke immer freier und breiter in der Behandlung erscheinen, aber auch immer weniger charakteristisch und fein in der Zeichnung. Bei beiden Künstlern ist ein Auffassen von politischen Zeitereignissen ein bei deutschen Künstlern dieser Zeit seltener Charakterzug; so schuf Petzl eine Scene aus der griechischen Revolution, Kirner ein vortreffliches Bild: „Ein Schweizer-Soldat erzählt die Tage der Revolution in Paris" (1830), und später, in den Jahren, welche der Revolutionszeit von 1848 folgten, verschiedene politische Carricaturenbilder, wie „Garda Civica", „Schwäbische Landwehr" und dergleichen. Eines der ansprechendsten unter den Werken dieses productiven und talentvollen Malers ist wohl ausser dem oben genannten Bilde, in welchem der in die Heimath zurückgekehrte Soldat von der Schweizergarde Karl's X. seine Abenteuer erzählt, ein kleines Bildchen, „Die trauernde Mutter", welches wirklich einen ergreifenden Eindruck macht.

In ähnlicher Weise wie die frühesten Werke der letztgenannten Künstler erscheinen die Bilder von F. Mosbrugger, einem früh verstorbenen Künstler der ersten Zeit der Münchener Schule; sie sind jedoch in der Ausführung ziemlich mangelhaft. H. Bürkel (München) malt in kleineren Bildern Landschaft und Genre, verbunden mit charakteristischer Feinheit und oft mit einem gutmüthigen Humor. Auch Vieh und Pferde sind sein Fach, Fuhrmanns- und

Reiterscenen, Bauern und Hirten und allerlei Volk, das sich auf Feld und Strasse bewegt, stellt er dar. Aeusserst sauber gemalt, erinnern diese Bildchen an Werke der holländischen Schule, doch fehlt ihnen die gesättigte Farbe und markige Behandlung der letzteren.

Philipp Foltz, der bedeutende Geschichtsmaler, steht als Genremaler unter den Münchenern Künstlern in seiner Weise allein da. „Ein Bauernweib und ihr Kind“ von Philipp Foltz ist meiner Meinung nach eines der besten Werke in seiner Sphäre, was auch die Maler und die Kritiker dagegen sagen mögen; es ist ein wunderliebliches Gedicht, wie es nur in der Malerei und von einem Maler gedichtet werden kann. Eben deshalb kann ich das Bild auch nicht beschreiben; denn was so recht gemalt werden kann, das kann man mit Worten nicht sagen. „Eine Wallfahrt“ von demselben Meister ist gleichfalls das Werk eines sehr kunstverständigen Künstlers, vollkommen componirt, vortrefflich gezeichnet, jedoch ein wenig zu kunstbewusst und zu stylistisch dargestellt für den Gegenstand. Eine Skizze „Frauenlob“ zeigt nur, dass ein durchgebildeter Künstler nicht von seiner eingeschlagenen Bahn abweichen sollte; es ist ein Versuch, modern französische übertriebene Farbengewalt zu erreichen, der nicht der Eigenthümlichkeit des Künstlers angemessen war. Die Malerei der zwei erstgenannten Bilder ist sehr eigenthümlich und erinnert an Fresco-Malerei; helle Localtöne, wenig Schatten, wenig Tiefe und bestimmte, manchmal scharf angegebene Contouren, aber die Localtöne sind sehr bestimmt und die Contouren höchst richtig und die Linienführung von der grössten Schönheit.

Unter den älteren Werken der Wiener Schule, welche sich überhaupt von allen anderen deutschen Schulen durch ganz besondere Eigenthümlichkeiten der malerischen Auffassung und Behandlung auszeichnet, sind die Genrebilder von Jos. Dannhauser bemerkenswerth. Es ist zwar nicht ganz jene naive Unbefangenheit darin, welche die Werke

der aus den römisch-deutschen Anfängen hervorgegangenen älteren Münchener Genrebilder zeigen, es ist mehr Schule darin und eine Spur von Konventionellem, Herkömmlichem in der Zeichnung, Farbe und Behandlung; auch in der Auffassung zeigt sich bald ein Anflug von Sentimentalität, bald eine etwas absichtliche Komik, dennoch aber ist dieser Künstler sehr hoch zu schätzen, und um so mehr, weil er und einige andere Wiener Künstler seiner Zeit mit ihrer Richtung auf das einfach Natürliche sich einer alles beherrschenden akademisch-idealistischen Kunstrichtung gegenüber stellten, welche in die inhaltloseste, affectirteste und alle Wahrheit verläugnende Manier ausging. Wie ich schon sagte, sind nicht alle Werke von Dannhauser gleich erfreulich, in manchen derselben ist eine Art Nachklang jener falschen, süsslichen Poesie, welche nach der sogenannten Zopfzeit gäng und gäbe wurde, etwas Rührsames, Weichliches, welches auch in unserer poetischen Literatur eine grosse Rolle gespielt hat.

So ist sein novellistisches Bild: „Die unterbrochene Pfändung im Maleratelier“, so auch und mehr noch „Die Abendruhe“. Höchst lächerlich und possirlich hingegen sind zwei kleinere Bilder, in welchen Atelierscenen ohne viel Mühe und Ausführung einfach erzählt sind, mehr gemalte Spässe, als eigentlich ernst gemeinte Bilder. Besonders ergötzlich ist die Scene, in welcher dem Meister, eine abgeschmackte Figur, welche in beiden Bildern erscheint und jedenfalls Carricatur einer bestimmten Person ist, beschäftigt, ein riesengrosses Nilpferd als Aushänge-Tableau für eine Menagerie zu entwerfen, ein lächerliches Unheil wiederfährt. Der Thierbändiger tritt nämlich unversehens in die Werkstatt des Meisters, und sein riesengrosser Hund, eine Katze verfolgend, welche sich auf des Farbenreibers Nacken geflüchtet hat zu dessen grösstem Schrecken, stürzt unter des emsigen Künstlers Stuhl her und wirft ihn rücklings um, so dass er mit dem Fusse durch das aufgespannte Tableau fährt. Diese alberne Ge-

schichte ist mit der grössten Lebendigkeit und Anschaulichkeit geschildert, eben so wie auch die Scene des anderen Bildes, welches uns die Schüler desselben Meisters zeigt, die allerlei Narrheiten treiben, worüber der Meister entrüstet hereintritt.

Unter den älteren Wiener Genremalern ist hier Peter Fendi anzuführen, welcher in seinen oft sehr geistreich gemachten Bildern gewisser Maassen in der Mitte zwischen einfacher Schilderung und novellistisch erzählender Weise steht.

Eine mit der Dannhauser's verwandte Art der Behandlung, jedoch mehr unbefangene Naturnachahmung und weniger Absicht, durch die Handlung oder den Gegenstand Interesse zu erregen, zeigen kleine Bilder von Franz Eybl, welche ziemlich ohne Wahl die gemeine Natur nachahmen, aber mit einer sehr treuen Hingabe an die gegebene Erscheinung. Farbe und Haltung sind entschiedener und kräftiger, Zeichnung und Modellirung sehr strenge durchgeführt, doch erscheinen die Bilder ziemlich trocken, und es fehlt ihnen alle Anmuth und Schönheit. Das Dargestellte ist ohne besonderen Reiz und erweckt wenig Theilnahme.

Der bedeutendste unter den älteren Wiener Genremalern ist ohne Zweifel F. G. Waldmüller, ein Künstler, dessen Werke trotz einer gewissen Härte und Schärfe der Behandlung durch die feinste Naturbeobachtung, durch den lebendigsten Ausdruck, durch die unbefangenste Naivetät und durch die liebenswürdige Gemüthlichkeit der Gegenstände und ihrer Auffassung immer höchst erfreulich bleiben und zu dem Besten zählen, was neuere Genremalerei hervorgebracht hat.

Besonders in der Darstellung der Kinder ist der Meister unübertrefflich, die unbefangenste Aeusserung, jede Seelenregung in Freude oder Betrübniss ist auf das anmuthigste ausgedrückt und ohne irgend eine Spur von idealistischer Steigerung; bei dem treuesten portraitartigsten Anschluss an die wirkliche individuelle Natur ist dennoch eine ge-

wisse Schönheit gewahrt; das Schönheitsgefühl des Künstlers äussert sich in der Wahl der Naturerscheinungen, welche er nachbildet.

So ist „Der Christmorgen“ eine wahre Perle unter den Genrebildern des Meisters. Die glücklichen Kleinen, glücklich im Besitz der ärmlichen Geschenke, wie lieblich und anmuthig äussert sich ihre Freude und wie vielseitig nach Alter und Charakter! Wie naiv verdriesslich und betrübt ist der ungezogene Junge, welcher nichts bekommen hat, wie allerliebst das Mädchen, welches ihm mitleidig von seinen Aepfeln einen anbietet! Wie ist das alles der Natur abgelauscht! Jenes Kleinere, welches der Magd seine Schätze zeigt, und diese scheinbar bewundernde Theilnahme! Das glückliche Elternpaar — welche Innigkeit, welches stille Glück, welches warme Gefühl und wie schlicht, wie einfach, wie wahr!

Ein anderes Bild ist vielleicht ein wenig mehr in sentimentaler Weise aufgefasst, wie denn der Titel schon sehr emphatisch klingt: „Das Erwachen zu neuem Leben“. Ein alter Bauer tritt nach winterlichem Krankenlager zuerst wieder aus dem Hause und an die freie Luft und alle die Seinen nehmen freudig Theil. Es ist die erste Frühlingszeit, der Baum und die Büsche vor dem Hause treiben die ersten Laubsprossen hervor und der Bauer rüstet das Ackergeräth. Der Grossvater, unterstützt von seiner Tochter, lüftet mit dankendem Blick nach oben die Mütze und schreitet die Stufen vor der Thür hinab, um sich auf die Bank vor dem Hause niederzulassen, auf welcher die Kinder bereits Kissen zum bequemen Sitz bereitet haben. Auch in diesem Bilde ist der Ausdruck von grösster Innigkeit, jedoch ist das Gefühl nicht ganz so unbefangen, und es verräth sich eine gewisse Absichtlichkeit, den Beschauer in Rührung zu versetzen.

Manche spätere Bilder dieses ausgezeichneten Meisters leiden überhaupt ein wenig am Zuviel des Inhalts. Das Streben, den Gegenstand ganz und gar zu erschöpfen,

bringt Motive hervor, welche die Einheit der Begebenheit stören, wenn auch alle diese Motive an sich sehr schön und wahr sind.

So ist dies, zum Beispiel, der Fall in dem sonst ganz vortrefflichen Bilde „Die Klostersuppe“. Der „Von der Arbeit zurückkehrende Bauer und seine Familie“ ist ein kleineres Bild, welches den lebendigsten Ausdruck in den Figuren zeigt. Die Malerei dieses Bildes ist eigenthümlich, es ist mehr Zeichnung mit Farben, als coloristische Behandlung, obgleich das Gesammtcolorit nicht ohne Wirkung ist; so naiv wie die Auffassung, so anspruchslos ist die Darstellung.

„Ein Bettelknabe“ ist ein kleineres Bild aus der früheren Zeit des Meisters und ebenfalls ein liebenswürdiges Werk, jedoch nicht ohne einen gewissen süsslich-sentimentalen Ausdruck.

Die Malerei dieser Bilder, in der Klostersuppe ziemlich farblos und trocken, in dem letzten weniger so, ist überall von der detaillirtesten Ausführung; etwas dünn, mit spitzem Pinsel gemalt, entbehren die Bilder des Reizes einer feineren und markigen Behandlung; obgleich in den Lichtpartieen frisch und klar, wirkt die Farbe doch nicht als solche, und wir bewundern mehr die äusserst präcise strenge Zeichnung und die äusserst ausgeführte Modellirung des Einzelnen als die ebenso präcise und genaue Malerei. Am meisten bewundere ich in Waldmüller's Bildern die Verbindung des sprechendsten Ausdrucks der Seelenstimmungen mit der streng individuellen Charakteristik in der Form, eine der schwierigsten Aufgaben für den Künstler, weil die gegebene natürliche Erscheinung, das Modell, wohl die Form geben kann, nicht aber in der durch den Affect hervorgebrachten augenblicklichen flüchtigen Bewegung und Veränderung, und ausser diesem die grosse Anmuth, welche der Künstler selbst über die gewöhnlichste Erscheinung zu verbreiten versteht.

Ob Karl Schindler in Wien zu den älteren Künstlern

zählt und sein Bild „Der letzte Abend eines zum Tode Verurtheilten“ schon in früherer Zeit entstanden ist, weiss ich nicht; Farbe und Behandlung lässt es vermuthen.

Es ist ein unscheinbares Bild von schwärzlicher Farbe, aber von einem so tief empfundenen ergreifenden Ausdruck, wie wenig andere.

Die älteren Genremaler der Düsseldorfer Schule begnügten sich nicht mit den einfachen Gegenständen, welche das wirkliche Leben umher ihnen gab; die poetisch romantische Richtung, welche die Schule beherrschte, wirkte auch auf die Genremaler in derselben. Die Richtung auf eine subjective Gefühlspoesie und der Einfluss der Dichter führte sie über die schlichte Wirklichkeit hinaus in eine erträumte poetische Welt; wie ich aber schon bei den Historienmalern dieser Zeit und Schule bemerkte, ist das poetische Motiv, welches sich im Bilde aussprechen soll, gewöhnlich nicht in demselben und seinem Gegenstande enthalten, sondern das Bild spiegelt nur die Seelenstimmung des Künstlers wieder, und so hat man nicht ohne Sinn die ältere Düsseldorfer Malerei als eine lyrische Malerei bezeichnet.

C. F. Lessing's „Räuber und sein Kind“ ist vielleicht das vollständigste Beispiel dieser Richtung in der Genremalerei. Bei aller Ausführlichkeit einer portraitartigen Darstellung fehlt dennoch die rechte Individualität, weil die Seelenstimmung vom Künstler in seine Figuren hineingetragen, diesen nicht im Innersten eigen ist; wir werden nicht überzeugt von der Wahrheit der Situation oder der Begebenheit, und obschon die Situation uns eine Entwicklung derselben in Vorher oder Nachher in der Phantasie aufdrängt, wäre es uns doch unmöglich, eine vernünftige und wahre Lösung dieses Problems zu finden; nur das Aeussere ist aus der wirklichen Welt, das Innere ist aus der subjectiven Stimmung des Künstlers entnommen, deshalb vielleicht auch ähneln die Hauptfiguren dieser Bilder so oft ihren Autoren.

Ganz dieser Richtung angehörend, wenn auch weniger ernst und anspruchsvoll ist „Des Burschen Heimkehr", von W. Nerenz, ebenfalls ein Bildchen, welches als Typus für die Düsseldorfer Genremalerei in der Zeit von 1830—1840 dienen kann. Ein zierlich, in ein Phantasie-Costume aus dem sechszehnten Jahrhundert etwa gekleideter junger Mann, klopft bescheiden an die rebenumrankte Thür eines halbländlichen Häuschens, ein nettes, üppiges und züchtiges Mägdelein aber tritt überrascht an's Fenster; das ist alles mit der sorgfältigsten Ausführlichkeit und wirklich sehr gut gemalt, nur von einer so musterhaften Sauberkeit, als wäre nicht nur das Häuschen, und das Mädchen drin, sondern auch der Wanderbursche und alles, was er an hat, ganz frisch und neu, oder doch eben sorgfältigst abgestäubt und gewaschen. So sind auch hier wieder naturwahre Einzelheiten zu einem phantastischen unwahren Ganzen zusammengebracht, etwa wie in den Novellen unserer romantischen Dichter.

Ein sehr schönes Werk dieser früheren Epoche der Düsseldorfer Schule ist der „Heimkehrende Krieger" von Jakob Becker in Frankfurt a. M. Ein entlassener Landwehrmann steht trauernd und nachdenklich an einem Grabe auf dem Dorf-Kirchhof und der Todtengräber erzählt ihm. Während der Tod den Soldaten auf dem Kriegsfelde verschonte, hat er daheim ihm die Lieben entrissen. Tiefes, wahres Gefühl, ohne alle Uebertreibung und Affectation spricht sich in der ernsten Gestalt des Soldaten aus und in der anderen Figur die oberflächliche Theilnahme eines guten, geschwätzigen Alten. —

Die Malerei dieses Bildes ist zwar für heutigen Geschmack vielleicht etwas zu glatt und die Behandlung etwas zu spitz, indessen ist sie es keineswegs in dem Maasse, wie in den bisher angeführten Bildern; es fehlt nicht an Haltung, das Einzelne ist zwar überall mit gleicher Ausführlichkeit behandelt, aber es ordnet sich in's Ganze, die Härte und Bestimmtheit der Contouren ist nicht störend.

Vortrefflich ist die landschaftliche Umgebung behandelt, von der fleissigsten, sorgfältigsten Ausführung, und im Sinne dieser Kunstweise, welche das Ganze aus tausendfachen Einzelheiten entstehen lässt, vortrefflich.

Ein anderes Bildchen aus dieser Periode der Schule von Ed. Steinbrück zeigt uns badende Kinder im Walde, ist aber nicht so fein von Zeichnung, Farbe und Ausführung, wie andere Darstellungen ähnlichen Inhalts, welche der Künstler häufig höchst lieblich dargestellt hat.

Aber nicht alle Künstler der Düsseldorfer Schule wählten so einfache Gegenstände, wie die letztgenannten, sie suchten bei den Dichtern nach bedeutenderen Stoffen. Von Allen hat wohl Keiner dergleichen besser behandelt, wie Ad. Schrödter, welcher mit sprudelndem Humor die humoristischen Scenen aus Shakespeare's und Cervantes' Werken darstellte. Schrödter's Fallstaff ist eine so durch und durch consequent gedachte Figur, dass sie in den vielen Situationen, worin er sie gemalt hat, immer als dieselbe unzweifelhaft echte Individualität erscheint, wenn auch diese Individualität vielleicht etwas als Carricatur der Shakespeare'schen Schöpfung auftritt.

In „Fallstaff mit seinen Rekruten“ zeigt sich dieser geistreiche Humorist in seiner besten Laune. Man bewundert darin eine Sammlung der tollsten Fratzen, die dennoch nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehen, wenn es auch Exemplare sind, welche schwerlich in solcher Zahl auf einem Punkte zu versammeln sein dürften. Es ist ein früheres Werk des Künstlers und nicht mit der technischen Vollendung gemalt wie spätere Werke des Künstlers.

Von allen Fallstaffbildern Schrödter's ist dasjenige, wo der Ritter mit seinem Pagen durch die Strasse schreitend, diesem die edlen Worte zuruft: „Hier wandle ich vor dir wie eine Sau, die ihren ganzen Wurf gefressen hat bis auf Eins“ das wenigst untadelhafte, weil in der That der Ritter hier bis zu einer monströsen Carricatur in's Komische gezogen ist.

Don Quixote unter den Hirten ist eine idyllische Darstellung, eine Scene, in welcher der Held eben nicht recht charakteristisch auftritt, wenigstens nicht in der bildlichen Darstellung, es ist aber ein anmuthiges Bild, welches nur eine frischere, weniger schwere und braune Farbe wünschen lässt.

Eine Darstellung der Scene in Auerbach's Keller aus Göthe's Faust ist vielleicht das bestgemalte Werk des Künstlers, dem aber wie allen seinen späteren Werken die Schärfe des komischen Humors fehlt, welche ihn sonst auszeichnet.

Was Schrödter's Bilder ganz ausserhalb der gewöhnlichen Weise seiner Zeit- und Schulgenossen stellt, die frische Handlung, der lebendig sprechende Ausdruck, die Klarheit der Situation verdanken sie dem Umstand, dass der Künstler sich an Dichter lehnt, welche objectiv darstellen; die frische Derbheit der dichterischen Darstellung lässt den Maler nicht in jene lyrische Gefühlspoesie verfallen und reisst ihn fort über die träumerische Selbstspiegelung des eigenen individuellen Gefühles; was ihm aber ganz eigen bleibt, sind die seltsam fratzenhaften Gestalten, in welchen seine Phantasie eine gewisse Verwandtschaft mit der Hoffmann's zeigt, aber auch diese subjective Neigung ist jenem sentimentalen Gefühlswesen ganz gerade entgegengesetzt.

Es ist kaum nöthig, zu bemerken, dass bei den Fächern der malenden Kunst, welche sich die Nachbildung der individuellen Erscheinung, der wirklichen Natur zur Aufgabe machen, bei dem Genre, der Landschaft, dem Stillleben, dem Portrait und dem Thierbilde, die Technik, die praktische Kunstfertigkeit von der allergrössten Bedeutung ist. Bei der Kunst, welche auf idealem Gebiete aus der Phantasie geschöpfte Gegenstände bildlich zu verkörpern strebt, folgt die Form dem geistigen Inhalt, und das gegebene

Vorbild der Natur bildet nur ein Element derselben, woraus der Künstler umbildend seine seinem Gedanken entsprechenden Formen schöpft, so entsteht der bei allen idealen Kunstdarstellungen unerlässliche Styl, ohne welchen das Gebilde nothwendig gemein und trivial erscheinen muss; die eigentliche Technik, die Geschicklichkeit des künstlerischen Handwerks tritt dabei in einen untergeordneten Rang den höheren Anforderungen gegenüber. Sollen aber im Kunstwerk die natürlichen Gegenstände und Begebenheiten um ihrer selbst willen erscheinen, so ist ihre getreue Nachbildung eine erste Bedingung; diese Nachbildung aber erfordert eine vollkommene Beherrschung der darstellenden Mittel.

Fortgesetztes unbefangenes Studium hat unsere Künstler allmählich auf einen Standpunkt malerischer Kunstfertigkeit, ja, wirklicher Virtuosität in der Behandlung der Mittel gebracht, welche, richtig angewandt, höchst Erfreuliches hervorbringt. Was ich bei der neueren idealen Malerei manchmal zu tadeln hatte, ein ungerechtfertigtes Vorherrschen der virtuosen Technik, eine Malerei, welche die Mittel zur Hauptsache macht und mit einem Vortrag coquettirt, welcher eigentlich nichts sagt, wie eine Poesie, welche nur aus wohltönenden Phrasen besteht, macht sich im Genre weniger geltend, und nur, wo die Technik gar zu sehr um ihrer selbst willen erscheint, wo sie uns eigentlich nichts zeigt, als sich selbst, da wird sie auch auf diesem Gebiete störend. Mehr noch so, wenn sich deutlich die Nachahmung fremder Virtuosität zeigt, welche weder aus eigener Individualität des Künstlers hervorgeht, noch aus der Darstellung selbst; von solcher Scheinkunst haben wir freilich auch zu berichten.

Der Mehrzahl nach aber sind unsere Genremaler originell; ihre Werke verrathen selten das Studium älterer oder fremder Schulen, die besseren beruhen lediglich auf der naiven Nachahmung der Natur, obgleich natürlicher Weise eine grosse Aehnlichkeit der Nachbildung derselben den

einzelnen Schulen gemeinsam ist und ihre Werke in eine gewisse Verwandtschaft bringt.

Letzteres zeigt sich in der Zeit von 1850—1860 besonders bei der Düsseldorfer Schule, weniger bei der Münchener. Die neuere Wiener Künstlerschaft, denn eine Schule in diesem Sinne ist sie kaum zu nennen, ist sehr verschieden und steht hier und da unter dem Einfluss Belgischer Kunstweise, besonders in Bezug auf das Colorit; die Berliner Künstler, noch verschiedener unter sich, folgen in derselben Zeit ganz und gar Pariser Mode, ich gebrauche das Wort absichtlich, und zersplittern ihre ungemeinen Talente in Versuchen technischer Kunststücke, worunter der Geist der Darstellung häufig auf Null herabsinkt; dass bei diesem Bestreben auch Beispiele von ungemeiner Bravour hervortreten, dass in der Farbe und Behandlung Erstaunliches geleistet wird und einige Berliner Künstler den ersten Rang unter allen einnehmen, ist nicht zu läugnen. Die Tendenz dieser Schule, wenn man sie so nennen kann, ist aber dennoch für unsere Kunst nicht förderlich.

In den kleineren, weniger bedeutenden Schulen, wozu wir in neuerer Zeit auch Dresden zählen müssen, äussert sich kaum eine bestimmte Richtung, weder in der Auffassung, noch in der Behandlung, obgleich überall sich guter Wille und treue Anstrengungen bewähren. Karlsruhe scheint Düsseldorf's Vorbild zu folgen, die neue Weimarer Schule hat sich bisher mehr idealem und historischem Gebiet und ausserdem der Landschaft zugewandt, und von den vereinzelten Künstlern, welche an einzelnen Orten unseres Vaterlandes wirken, geht meistens jeder seinen eigenen Weg; wenige derselben schaffen Bedeutendes.

Aber n noch anderer Weise unterscheiden und charakterisiren sich unsere Genremaler; die Einen, die bedeutenderen, streben nach charakteristischer Darstellung des individuellen Lebens und Treibens, der Persönlichkeiten, ihrer Leidenschaften und Affecte, sie greifen in's Leben, welches sich um sie her zeigt, und erfassen es von innen heraus.

In dieser Richtung hat die Zeit von 1850—1860 Vortreffliches gebracht, Bilder, welche den besten Werken aller Zeiten ebenbürtig sind.

Andere suchen nach spannenden oder doch interessanten Begebenheiten, stellen novellistische Scenen dar und wollen nicht nur schildern, sondern auch erzählen; wieder andere suchen im Fremartigen und Fernen das Interessante und Anziehende, in fremdem Costume und fremder Sitte. In allen diesen Richtungen ist Vortreffliches geleistet, eine ganze Welt thut sich in den Bildern vor uns auf, und vieles, an welchem wir im Leben unachtsam vorübergehen, gewinnt erst in dem Spiegelbilde, welches die Kunst aufstellt, Werth und Bedeutung; die Malerei geht auf gleicher Spur, wie unsere moderne Novellistik, Roman- und Reiseliteratur; ihre Schilderungen machen selbst das an sich Unbedeutende, bedeutend, Charaktere und Zustände, welche in der Wirklichkeit uns selbst vielleicht unbequem und unerfreulich sein würden, erlangen poetischen Reiz oder erregen wenigstens unser Interesse und unseren Antheil; Anregung zum Nachdenken, Erinnerung an selbst gemachte vergessene Beobachtung tritt an die Stelle des Schönheitsgenusses und, der Sinnesart unserer Zeit gemäss, nehmen wir die realistische Wahrheit der Darstellung, auch wo sie eben nicht schön noch anmuthig auftritt, gern hin und lassen uns von der Kunst auf uns selbst und unsere nächsten Zustände zurückführen, statt in das Zauberland idealer Schönheit. In der That glaube ich, dass die Ausbildung des Genres ein Fortschritt in der Kunst ist, zwar nicht in die Höhe, aber in die Breite.

Aber jede Richtung hat ein Uebermaass. Einige Erscheinungen in der Kunstwelt zeigen ein Bestreben, lediglich das Materielle der äusseren Erscheinung darzustellen und darüber den Geist der Erscheinung zu vernachlässigen, ja, ihn sogar als hinderlich zu verbannen. Es ist lächerlich, aber dennoch wahr, eine neuere Kunstrichtung wetteifert um diese Zeit mit der Photographie und sucht das

Höchste in augentäuschender Richtigkeit, ohne Rücksicht auf Schönheit oder Bedeutung der Erscheinung, ja, mit Vorliebe für das Unschöne, Zufällige, Mangelhafte!

Die trivialsten Gegenstände, zu unbedeutend, um selbst in der Wirklichkeit auch nur auf einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit anzuziehen, werden mit dem grössten Aufwande von Kunst und Mitteln dargestellt, und die Autoren dieser Werke scheinen erfreut, die platteste Wirklichkeit, die nüchternste Alltäglichkeit wo möglich noch platter und alltäglicher darzustellen, wenn nur dabei ihre Virtuosität oder eine neue Art der Behandlung zu Tage tritt. In solchen Dingen sucht man sein Talent zur Geltung zu bringen und leider giebt es Kunstfreunde und Kritiker, die ob solchem Treiben staunen und in der nüchternsten Paletten- und Pinselkunst, in den Werken geistlosesten Fleisses und gedankenloser Geschicklichkeit Genie entdecken. Auch das sogenannte geistreiche Machwerk in der Kunst ist, wenn es nichts bedeutet noch darstellt, nur ein Beweis von der Geistlosigkeit des Künstlers; hoffen wir, dass solche Modewaare, welche wir besser direct von Paris holten, statt sie selbst zu fabriciren, wie andere Modewaare ihre Zeit schnell durchlebt haben wird.

Es wird mir unmöglich, bei der übergrossen Zahl der Genredarstellungen selbst aller besseren und ausgezeichneteren in der ausführlichen Weise zu erwähnen, wie der Werke idealerer Richtung, es ist aber auch dem Werthe des Werkes nach gerechtfertigt, wenn ich bei manchem Künstler dieses Faches Inhalt und Gegenstand des Werkes übergehe und nur im Ganzen über den Werth und die höhere oder geringere Bedeutung seiner Kunst berichte. Jene geistige Thätigkeit, welche ein wirklich ideales Kunstwerk erfordert, die geistige sowohl wie die formelle Gestaltung des Werkes, die Umwandlung der Idee in anschauliche Gestalt bemüht den Darsteller wirklicher Welt weniger; Vieles von dem, was in der idealen Kunst gerade den Meister bewährt, wird dem Darsteller realistischer Ge-

genstände schon vom Gegenstande selbst gegeben; was die Künstler Composition nennen, ist bei den Genremalern sehr häufig nur ein geschmackvolles Zusammenordnen gegebener Dinge; wie häufig wird in diesen Bildern bewundert, was nur ein glücklicher Fund des Künstlers war, der freilich solchen Fund seinem feinen Auge verdankt und dessen Geltendmachung seiner geschickten Technik.

Ich weiss, dass die Genremaler mir diese Aeusserung sehr übel aufnehmen und mir verargen werden, dass ich aus der Schule schwatze und des Handwerks Geheimnisse verrathe, indessen ist die Kritik es den mühevollen und vergleichungsweise undankbaren Bestrebungen der idealen Kunst schuldig, die Wahrheit zu sagen und eine oft übermässige Bewunderung von Reizen, welche die Natur mehr als die Kunst gab, auf ein richtiges Maass zurück zu führen.

Unter allen Genremalern, hat bei den Künstlern und Kunstkennern Ludwig Knaus den ersten Preis und den grössten Ruhm davon getragen, und in der That ist Knaus ein Künstler ersten Ranges und einzig in seiner Art. Eine ganz wunderbare Virtuosität der Behandlung, eine Feinheit der Farbe, eine Leichtigkeit des Vortrages verbindet sich in seinen Werken mit der schärfsten Charakteristik und mit einer Lebendigkeit des Ausdrucks, welcher durch die scheinbare Einfachheit und Mühelosigkeit der Darstellung der natürlichen Erscheinung um so näher kommt.

Die Virtuosität dieser Malerei, welche in der That alles übertrifft, was moderne Künstler aller Schulen geleistet haben und auch unter den Alten in dieser Weise wohl ihres Gleichen wenig haben dürfte, ist um so grösser, als sie sich verbirgt und, worin die wirkliche Virtuosität eigentlich besteht, mit den einfachsten und geringsten Mitteln die grösste Wirkung erreicht. Verschiedene Werke des Künstlers aus verschiedenen Zeiten (vor 1861) zeigen wunder-

barer Weise wohl eine Veränderung seiner Kunstweise, aber kaum eine Entwicklung und Steigerung derselben, es müsste denn die sein, dass die neueren Werke in der Behandlung noch einfacher und von noch geringerem Aufwand an malerischen Mitteln erscheinen, als die älteren; es scheint aber nur so; in der That ist diese scheinbare Schlichtheit und Einfachheit nur das Product einer noch höheren technischen Fertigkeit und einer noch grösseren Oekonomie mit dem, was wirkt und des Beschauers Auge anspricht.

Was man sonst als Behandlung bezeichnet, als Vortrag, tritt in Knaus' Bildern wenig hervor, sie sind weder breit gemalt noch spitz, flüssig und glatt verbinden sich die Töne und sind doch bestimmt und geschieden, und die zierliche feine Behandlung ist nirgendwo geleckt und auch nirgendwo rauh. Die grösste Ausführlichkeit im Einzelnen ordnet sich überall dem Ganzen unter, und wir glauben sie auch da zu sehen, wo sie in der That nicht ist, so sehr ist das richtige Maass am richtigen Orte eingehalten. Indem der Künstler nur mit dem Pinsel zu zeichnen scheint, bringt er das glänzendste Colorit hervor, nicht ein Colorit im Sinne willkürlich gesteigerter Farbengebung, sondern scheinbar die Farbe der Wirklichkeit, nur gewisser Maassen in der Verklärung, wie das feine Auge des Künstlers sie sieht und zur Geltung gebracht durch die künstlerische Zusammenfassung des Beschatteten und des im Lichte Glänzenden.

In einzelnen Werken des Künstlers liegt der poetische Werth des Kunstwerks mehr im Formellen, und zwar in der sehr individuellen Besonderheit dieses Formellen. Eine Schmiede zeigt uns eine seltsame Zusammenstellung von Personen und Sachen. Ein alter Nagelschmied ist am Amboss beschäftigt in einer Werkstätte, welche durchaus ein märchenhaft phantastisches Ansehen hat; Pferdeschädel, alte Bücher deuten auf des Mannes thierärztliche Praxis, vielleicht auch ist er ein Wunderdoctor; ein alter Rabe

und in der Ecke der Esse zwei hübsche ernste Kindchen, die am Feuer kauern, vervollständigen die Bewohnerschaft dieser wunderlichen Werkstatt. Der alte Schmied aber ist eine zwergenhafte Gestalt, ganz wie ein Gnome; breitschulterig und kurzbeinig, mit grauem Bart und kahlem Kopf, eine wunderliche Erscheinung. Dazu kommt noch das alterthümliche Costume der Hauersteiner (im Schwarzwald), um eine Scene darzustellen, die durchaus märchenhaft wirkt. Wäre das alles nicht auf's genialste gemalt, so würde es unwahrscheinlich und wunderlich erscheinen; nur dem Virtuosen ist es möglich, mit dem Seltsamen in der Kunst zu wirken. Ein kleineres Bild, ein Mädchen mit Katzen darstellend, zeigt die grosse Bravour der Malerei, das Was der Darstellung ist unbedeutend, fast hässlich; auch die Darstellung ist unvollkommen, aber der Kenner der Schwierigkeiten des Handwerks bewundert die leichte Ueberwindung derselben und die Genialität, welche mit Wenigem viel andeutet und scheinbar leistet.

Von allen mir bekannten Bildern des talentvollen Malers Knaus bleibt mir immer eins von seinen früheren Werken das liebste: „Die Spieler". Die glückliche Wahl und der Contrast der dargestellten Individuen, die Klarheit und erschöpfende Wahrheit der Darstellung, die interessante Situation, die Bestimmtheit der Charaktere und des Ausdrucks sind in keinem seiner späteren Bilder übertroffen, während die wirkliche Einfachheit und Unbefangenheit in diesem Werke grösser ist als jene scheinbare der späteren. Man fühlt sich versucht, das Bild mit Werken der älteren holländischen Schule zu vergleichen, der Gesammtton und die Haltung erinnern in der That daran und doch ist es ganz anders, darf sich aber gewiss als ebenbürtig neben dieselben stellen.

Ein neueres grösseres Bild, „Die goldene Hochzeit", in Paris gemalt und auf der grossen Ausstellung daselbst unendlich gepriesen und auch getadelt, zu hohem Preise verkauft und wieder zu höherem, wieder und wieder ver-

kauft und in einem sehr guten Kupferstich vervielfältigt, ist durch alle diese Umstände zu einer Art von Weltwunder unter den Kunstkennern und Kunstfreunden geworden. So wunderbar dieses Bild in Wirklichkeit durch die feine Charakteristik, durch den lebendigen Ausdruck der Hauptpersonen, des Jubelpaares, durch die Anmuth der Frauen, Kinder und jüngeren Männer und durch die Feinheit, Leichtigkeit und Eleganz der so einfach und schlicht erscheinenden Behandlung und die feine, klare Farbe wirkt, so hat es als Ganzes einen grossen Mangel, den, dass es nicht ganz wahr ist.

Es scheint ein harter Ausdruck zu sein, welchen ich auf ein so bedeutendes Werk anwende, aber er ist gerechtfertigt. Das Bild stellt uns eine Jubelfeier unter mitteldeutschen Bauern vor, etwa in Hessen oder Franken; Costume, Localität sind unzweifelhaft deutsch; auch der Vorgang, Schmaus und Tanz unter der Linde ist deutsch, alles Uebrige aber ist es nicht. Sämmtliche Theilnehmer am Feste, mit wenigen Ausnahmen, sind keine Deutsche, sondern Franzosen, Pariser Modelle als deutsche Bauernbursche und Mädel maskirt, ja wir fühlen uns versucht, hie und da zigeunerhafte Physiognomieen zu bezeichnen; selbst die reizenden Kindchen sind keine deutschen Bauernkinder, sondern meistens werdende Pariser Gamins.

Das ist nun wohl die Folge des unter der Arbeit am Orte gegebenen natürlichen Materials, und nur zu bewundern, dass ein so fein charakterisirender Künstler diesen ungemeinen Zwiespalt nicht bemerkt hat, oder hat er dem Publicum den nöthigen Scharfblick, diesen zu entdecken, nicht zugetraut? Er hätte sich wohl eben nicht geirrt. Dass ein Pariser Publicum und Pariser Kenner diesen Mangel der Darstellung nicht spürten, ist sehr natürlich, was wissen sie von Deutschland und den Deutschen? aber hätte der Künstler französische Bauern mit westfälischen oder Schwarzwälder Physiognomieen dargestellt, was hätten das Pariser Publicum und die Pariser Kenner wohl gesagt? Ein deut-

scher Künstler mit so scharfem Blick hätte aber den Charakter seiner Landsleute nicht so verkennen dürfen.

Auf deutschen Boden zurückgekehrt hat Knaus in einem jüngeren Bilde uns hingegen ein paar Figuren dargestellt, wie sie nicht echter und charakteristischer dargestellt werden können, ein paar Schusterjungen — Schusterjungen, wie sie leiben und leben, in der besten Bedeutung des Wortes und des Standes, zwei verschiedene Charaktere, Contraste, so wahr, so lebend, du meinst, sie reden zu hören.

Auf häusliche Botschaft geschickt, der eine, um der Meisterin kleines Kindchen spazieren zu tragen, der andere, um Stiefeln und Bier zu holen, haben sie sich hinter die Häuser in's Freie gemacht und spielen Karte.

Der eine dunkelhaarige ist geregelter Eltern Kind, ordentlich gekleidet mit glatten Haaren und reinlich, aber nicht eben der schärfste und klügste; er sinnt, welche Karte er nehmen soll, und ganz versunken in's Spiel, achtet er nicht des jämmerlichen Schreiens des Kindchens, welches er gleichgültig, wie ein Packet, im Arme hält; der andere, struppig mit von der Sonne gebleichten Haaren, nachlässig und liederlich, ist ein durchtriebener Schalk, welcher jedenfalls so oder so das Spiel gewinnen wird. Ganz vortrefflich sind diese Jungen dargestellt, und das Ganze in Farbe und Haltung unübertrefflich, zeigt die zierlichste Behandlung, welche überall den dargestellten Stoffen entspricht und sich in ihrer Zartheit und Weiche fast der Beobachtung entzieht und dennoch nicht geleckt und glatt, sondern höchst bestimmt und charakteristisch ist. Der Gipfel der Meisterschaft und Virtuosität zeigt sich in dem Kopf des schreienden Kindes, wie ausserordentlich fein dieses nur mit dem Allernöthigsten gemalt ist, jeder Strich bezeichnend und mit der sichersten Sicherheit wie hingeschrieben, das ist gar nicht genug zu rühmen.

Eine Portraitstudie nach einem alten Invaliden ist ein unübertreffliches Beispiel von virtuoser Malerei, und erregt

die höchste Bewunderung aller Kunstverwandten; ohne weitere höhere Bedeutung, ohne Interesse, als persönliche Erscheinung, ohne jede Anmuth der Form, die schlichteste, einfachste, alltäglichste Natur, ist diese meisterhafte Nachbildung derselben genügend, um unsere unnachlassende Bewunderung zu erregen und uns immer wieder auf's Neue anzuziehen; ich wüsste nur ein gleich vortreffliches Werk ähnlicher Art, welches, wohl auch durch den Gegenstand, noch anziehender wäre; es ist eine Portraitstudie nach einem römischen Bettler von Knaus. Dass ein Maler von der ausgezeichneten Meisterschaft und einer so feinen Beobachtungsgabe, wie Knaus sie besitzt, vortreffliche Portraits malt, ist nicht zu verwundern, zu bewundern aber sind die beiden Portraits, ein kleineres in ganzer Figur des bekannten Kunstsammlers Herrn Ravené in Berlin (litographirt von Fackert) und das lebensgrosse in halber Figur des Malers Fay in Düsseldorf.

Ich wende mich von diesen Werken eines ganz ungewöhnlichen Talentes, zu solchen, welche in schlichterer, nicht so überwiegend genialer und virtuoser Weise, wenn auch nicht mit weniger wirklich künstlerischem Verdienst, bewunderungswürdige Beispiele von feinster Beobachtung und charakteristischer Darstellung gebracht haben, und habe hier vor allen zwei Künstler zu nennen, einen welcher der Düsseldorfer, den anderen welcher der Münchener Schule angehört, Benjamin Vautier und Reinhard Sebastian Zimmermann.

Beide zeichnen sich in gleicher Weise aus, nämlich durch eine feine Charakteristik der individuellen Menschen und ihrer Gemüthsstimmungen, was um so mehr zu bewundern ist, als die gewählten Gegenstände an sich höchst unbedeutend, die Situationen keineswegs durch besondere Lebhaftigkeit auffallen und eben nur ganz gewöhnliche Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben geschildert werden, welche aber durch die äusserst feine Beobachtung und eine Darstellung, welche die feinsten Regungen und Bewegungen

im flüchtigsten Momente fasst und fesselt, das höchste Interesse erwecken. Was ich bei Waldmüller's Bildern als das grösste Verdienst hervorhob, verbindet sich hier mit einer meisterhaften Behandlung und schöner Farbe und mit den Reizen einer höchst ausgebildeten Technik.

„Der Schrannentag" von Zimmermann ist die Darstellung einer sehr gewöhnlichen Begebenheit; reiche Bauern rechnen im Wirthshause mit Kornhändlern über verkauftes Getreide ab, und trinken Champagner dazu, das ist alles, und als solches wenig; aber wie das dargestellt ist, wie die Charaktere nach ihrer Individualität und ihrem Standescharakter erscheinen, macht die Scene zu einer immer auf's neue anziehenden. Der jüdische Händler oder Mäkler, der dicke, behäbige, geschäftsstrenge Kornhändler, die Bauern und ihre Weiber, Mägde und Knechte, Kinder, die Markthelfer und alle bei solcher Begebenheit erscheinenden Personen, sind so sprechend und Jedes in seiner Weise so unverkennbar bestimmt erfasst und wiedergegeben, dass wir Jedes eigensten Charakter sofort erkennen. Das Ganze macht einen höchst heiteren Eindruck, ohne im Geringsten an absichtliche Komik oder Carricatur zu streifen, ohne welche sonst unsere neueren und auch die älteren Genremaler ähnliche Begebenheiten kaum darzustellen wissen.

In Benjamin Vautier's Bild „In einer Dorfkirche" ist es neben der scharfen Charakteristik der Figuren, die vortreffliche Behandlung, was uns anzieht; die Composition ist an sich nicht bedeutend. Eine Ecke einer Kirche, worin auf mehreren Bänken Bauern singen, das ist der ganze Gegenstand, der fast wie ein Bruchstück und Theil eines grösseren Ganzen erscheint; die Wahl und Zusammenstellung aber der verschiedenen Charaktere und die Darstellung derselben bis in die feinsten Züge der Individualität ist vortrefflich. Dabei zeigt das Bild eine Meisterschaft der malerischen Behandlung, die höchste Vollendung mit den einfachsten Mitteln, welche volle Bewunderung verdient.

Unter seinen Werken aus der Zeit von vor 1861 ist

meiner Meinung nach eines der vorzüglichsten „Die Schachspieler“. Zwei Geistliche, der ältere, der behäbige Wirth des Hauses, der jüngere, sein Besuch, spielen beim Kaffee eine Partie Schach. Der Herr Pfarrer erwartet den Zug des unsicher nachdenkenden Gastes und trommelt derweilen mit den Fingern auf dem Tisch, im gemüthlichen Gefühl der Ueberlegenheit und zugleich etwas ungeduldig über des Gegners Unschlüssigkeit.

Das ist allerdings auch sehr wenig als Gegenstand eines Bildes, aber es ist unbeschreiblich, welches Leben aus diesem Bilde athmet. Ein grösseres figurenreiches Bild desselben Autors, „Eine Auction in einem Schlosse“, zeigt uns eine Sammlung verschiedenster Figuren und Charaktere, wie sie das gewöhnliche Leben zeigt, alle sind vortrefflich getroffen, aber da dem ganzen eigentlich ein Mittelpunkt, eine Haupthandlung fehlt, so zersplittert sich unser Interesse daran in lauter Einzelbeobachtung und das verdienstvolle Werk fesselt uns weniger.

Ein drittes Bild zeigt eine Familienscene unter Bernischen Landleuten; der Vater liest einen Brief vor, Mutter und erwachsene Tochter, ein sehr hübsches Mädchen, hören zu; vermuthlich handelt es sich um einen Heirathsantrag und wir denken und rathen allerlei in Vergangenheit und Zukunft.

Sämmtliche Bilder von Vautier sind von feiner, etwas grauer Färbung und von höchst eleganter, meisterhafter, freier Behandlung, welche in allen Theilen sehr charakteristisch ist. Unter Zimmermann’s zahlreichen Bildern sind die früheren nicht alle so vollendet und meisterhaft, wie das zuvor genannte. „Die theure Zeche“, wohl eines der ältesten darunter, zeigt uns mit komischem Humor eine Bauerngesellschaft, welche sich bei einem städtischen Restaurant gütlich gethan hat und jetzt über die Rechnung in einen blassen Schrecken geräth, worüber Kellner und andere Gäste sich still ergötzen.

Bedeutender ist „Der verirrte Sohn“, welchen die

Mutter und das Schwesterchen am frühen Morgen, nach einer mit wüsten Gesellen durchtrunkenen und durchspielten Nacht, aus der Schenke holen. Es ist viel Gefühl und inniger Ausdruck in diesem gut gemalten Bilde; besser noch in Bezug auf seine Durchführung und eleganten Vortrag ist ein kleines Bildchen, worin ambulante Musikanten ihren Verdienst theilen. Tüchtig und meisterhaft gemalt ist auch seine „Einquartierung französischer Soldaten", doch zeigt dieses Bild einen gewissen trivialen Humor.

Unbedeutender als die genannten ist „Der Liebesbrief". Zwei Mädchen lesen heimlich einen Brief und ein Bursche belauscht sie dabei.

Einige Verwandtschaft in der Auffassung und Behandlung mit den ebengenannten zeigen Bilder von Hanno Rhomberg „Der Jongleur", „Der Vogelfänger" und „Der Bauer bei einem Dorfmaler", sowie die Werke von K. von Enhuber in München. Bilder voll Leben und Charakter, interessant durch eine Komik, welche manchmal burlesk wird. Der täppische Vater, welcher das in der Falle gefangene Vögelchen herauszuholen sucht, während die Buben ebenso täppisch zusehen, ist von einer gewissen albernen Lächerlichkeit; „Der Jongleur" ist eine der Natur höchst genau abgelauschte Scene, indessen von weniger, und in dem armen Künstemacher etwas bemitleidendem Interesse.

Rhomberg's „Bauer bei einem Dorfmaler" ist ein ungemein lustiges Bild. Ein alter Bauer hat ein Ex voto oder dergleichen bei einem Dorfkünstler bestellt; das Werk ist fertig und soll bezahlt werden, und die Miene des Bestellers, der den Beutel zieht, wie des achselzuckenden Künstlers, welcher demonstriren will, dass ein solches Werk nicht billiger hergestellt werden kann, ist ebenso sprechend, wie komisch. Auch Paul Martin's „Spielende Knaben" gehören noch hierher; die beiden Buben, welche auf die bekannte Weise um Ostereier spielen und von denen der eine pfiffig den andern, dümmeren überlistet, sind recht lebendig

dargestellt, wenn auch die Malerei des Bildes etwas hart und trocken erscheint.

Wenn manche Bilder zu lehren scheinen, dass die Malerei sich selbst genug ist und keines poetischen Inhalts für ihre Werke bedarf, so beweist dieses, dass ein richtig und mit dichterischem Gefühl aufgefasstes Stückchen Menschenleben und Natur gar oft wenig Aufwand von Darstellungsmitteln bedarf um allgemein zu ergreifen und zu gefallen. Enhuber's „Unterbrochenes Kartenspiel" ist ein höchst ergötzliches Bild, in welchem ein derb spasshafter Humor sich mit grösster Feinheit der Charakteristik und vollkommener malerischer Durchbildung verbindet. Es ist die alte Geschichte von der Herrschaft der werthen Frauen in etwas krasser Gestalt. In der Schenke haben vier würdige Dorfbewohner gekartet, der Schmied, der Müller, der Schreiner und der Schneider; da kommt des Letzteren Ehehälfte, als rächende Nemesis, den Bummler suchen, der, statt zu arbeiten, im Wirthshaus sitzt, und der Schneider kriecht unter den Tisch, um sich zu verbergen. Die drei Anderen wollen zum Gelingen der Kriegslist helfen, man ist bemüht, die Karten fortzuschaffen, und steckt sie einem reisenden Burschen zu, der im Fenster einen Imbiss verzehrt; der Schreiner deckt wie von ungefähr die Schürze über die Tischecke, der Schmied versucht gleichgültig zu scheinen und ein Stückchen zu pfeifen, es will aber vor Lachen nicht gelingen, er und der Müller stossen sich im Genuss des Spasses mit den Ellbogen an, und die Berührung wirkt einiger Maassen stärkend auf Beide. Alles würde gelingen, wenn nicht der Schneider einen Pantoffel und den Fingerhut verloren hätte, und wenn nicht der Wirthsjunge in auffallender Weise sich bückte, um des Schneiders Thaten unter dem Tische zuzuschauen.

Was diese Scene vor dem Trivial-Burlesken, welches sie in der Erzählung hat, im Bilde bewahrt, ist die ungemeine Durchführung der charakteristischen Einzelheiten, das nirgend überschrittene Maass des Natürlichen und Wahr-

scheinlichen; wenn die ganze Scene höchst lächerlich ist, so sind es die handelnden Personen an sich nicht, alles Fratzenhafte, Carricaturenartige ist sorgfältig vermieden.

Ein zweites Bild von Enhuber, „Versäumte Essenszeit“, zeigt uns eine Familienscene. Vater, Mutter und Töchter sind bei Tische, die Jungen sind fischen gegangen und kommen jetzt zu spät. Verlegen und furchtsam kratzt sich der Aeltere hinter den Ohren, denn der Vater ist aufgestanden und hält das Verhör, dem der noch hinter dem Rücken verborgene Stock bald folgen wird; der Jüngste aber, mit einem grossen Huflattichblatte als Hut auf dem Kopfe, ahnt noch nicht, was ihm droht, sondern zeigt dem strengen Alten triumphirend die Beute des Fischzuges, ein kleines Weissfischchen. Man sieht übrigens an Mienen und Geberden, der Zorn des Vaters werde bald dem Lachen weichen, der Junge ist gar zu närrisch. Es ist ein höchst glücklicher Humor in dem Bilde, welches wie das vorhergenannte vortrefflich durchgeführt ist. „Der Gerichtstag“ enthält zwar viel gesunde Komik und Charakteristik, ist aber nicht so anziehend, wie die beiden andern Bilder. Seine liebenswürdigen Eigenschaften hat der Künstler auch in einer Reihe anderer Bilder bewiesen, deren Gegenstand aus den Bauerngeschichten aus dem Ries von Melchior Meyr entnommen ist. Wenn ich nicht irre, gehören „Das gestörte Kartenspiel“ und „Die versäumte Essenszeit“ auch dazu.

Gisbert Flüggen, leider in seiner Blüthe im Jahre 1860 gestorben, ist ein unter den Genremalern mit Recht berühmtes, lang bewährtes Mitglied der Münchener Schule. Unter den Genremalern, welche novellistische Stoffe behandeln, ist er einer der frühesten Anbahner dieser Richtung in der neueren deutschen Kunst und hat viele Nachfolger gefunden. Die Titel seiner Bilder charakterisiren schon die Richtung: „Process-Entscheidung“, „Der unterbrochene Ehe-Contract“, „Eine Verlobung“, „Die Testaments-Eröffnung“, „Die überraschten Diener“.

Der Künstler verlegt mit Vorliebe seine Scenen in die Mitte des vorigen Jahrhunderts und behandelt die Costume jener Zeit mit vielem Geschick. Sein bestes Werk, „Die Process-Entscheidung“, ist ein grosses figurenreiches Bild voll des lebendigsten Ausdruckes, wenn auch vielleicht ein wenig theatralisch in der Anordnung der Scene. Es erinnert das Bild an die älteren französischen Familiengeschichten, worin unendliche Processe eine so grosse Rolle spielen, von deren Entscheidung Glück oder Unglück abhängt und welche häufig das Motiv abgeben, eine poetische Gerechtigkeit walten, die Tugend siegen und den Bösen die gerechte Vergeltung zukommen zu lassen. So etwas sehen wir auch in diesem Bilde, worin zwei Familien in verschiedenen Mitgliedern sich charakteristisch entgegengestellt sind. Neben diesem ersten, etwas sentimentalen Zuge läuft noch ein humoristischer durch die Composition, zu welchem Advocaten und Gerichtspersonen das Material geben. Der Ausdruck der dargestellten Personen ist mit grosser Bestimmtheit gegeben und höchst sprechend, so dass der für malerische Darstellung schwierige Gegenstand sehr verständlich hervortritt. „Der unterbrochene Ehe-Contract“ ist ein frühes Werk des Meisters, hat denselben Charakter, wie das vorgenannte Bild, wenn auch das Einzelne und dessen Ausführung noch nicht die Stufe der Vollendung erreicht haben, wie in jenem. Das Bild zeigt uns, wie in einem vornehmen Kreise der Abschluss eines Ehe-Contractes plötzlich gestört wird durch das Eintreten von Personen, welche frühere Ansprüche an den Bräutigam geltend machen: Vater und Tochter, Leute scheinbar geringeren Ranges. Derselbe Gegenstand ist auch von anderen Künstlern oft behandelt worden; mit etwas anderen Umständen recht gut dargestellt von Löffler in Wien. Gerade wie in der novellistischen Literatur dergleichen Motive oft und vielfach behandelt werden, werden sie es auch in der novellistischen Malerei. In andern Bildern von Flüggen sehen wir mehr eine einfache Natur dargestellt; so in „Die genesende

Mutter“, „Der Morgenkuss“, in welchen eine zärtliche Rührung die vorherrschende Stimmung ist, in andern, wie „Die Weinprobe“, „Ländliche Scene“, „Die Kirchen-Musik“, ist es mehr das Komische der Personen und des dargestellten Momentes, was der Künstler in's Auge fasst. „Die Testaments-Eröffnung“ und „Die überraschten Diener“ sind, besonders das erstere, sehr schätzbare Werke.

Im Komischen streift Flüggen's Darstellung leicht an eine etwas unbedeutende Carricatur, wie in dem älteren Bilde die am Morgen nach einer durchschwelgten Nacht mit den Resten der herrschaftlichen Tafel vom Hausherrn überraschten Diener; im Ernsten ist seine Charakteristik feiner, der Ausdruck oft ergreifend, manchmal etwas zu stark und an das Theatralische streifend, die klare, weiche, leichte Malerei lässt in der Zeichnung häufig eine grössere Bestimmtheit wünschen.

In seinen Werken zeigt sich durchweg ein consequenter Fortschritt in der Ausbildung des Technischen, und die neuesten darunter sind mit grosser Freiheit und Leichtigkeit behandelt. Die Anwendung modischen Costumes aus der Zeit der Entstehung seiner jüngsten Werke dürfte immerhin nicht geboten erscheinen; die Darstellung desselben wird gar zu leicht charakterlos oder carricaturenhaft; auch werden unsere Moden für uns nie historisch, sondern höchstens altmodisch; indessen ist darüber nicht zu streiten, denn wenn irgend etwas Geschmackssache ist, so ist es die Mode.

Der nächste Kunstverwandte und wohl ein ganz bestimmter Nachahmer Flüggen's ist Peter Hasenclever von Düsseldorf, der leider früh gestorbene Humorist. Seine vielen Darstellungen, zu welchen das Prüfen des Weines im Keller dem Künstler den Stoff gegeben hat, sind allbekannt durch Nachbildungen; bekannter noch ist sein Bild „Das Examen des Candidaten Jobs“, worin er eine Scene aus der Jobsiade von Kortum schildert. Hasenclever's Bilder streifen in den Figuren immer etwas an Carricatur, sie

sind nicht immer sehr fein und vollendet in der Durchführung, aber im Ganzen voll Leben und Humor.

Ein mit den vorgenannten im Wesen und Charakter seiner Kunst sehr verwandter Genremaler ist Friedrich Schön in München. „Die Auswanderer“ und eine „Scene aus dem Karfunkel“ (einem Gedicht von Hebel) sind durchaus novellistische, erzählende Bilder eines schätzenswerthen Künstlers. Doch zielt derselbe nicht auf rührende oder komische Wirkung, er ist im Gegentheil fast tragisch und fasst die Schattenseite des Lebens auf.

Seine Charaktere sind scharf aufgefasst und lebendig dargestellt, und die dargestellten Begebenheiten sind verständlich, sie machen aber in den genannten beiden Bildern einen etwas peinlichen Eindruck.

Andere Bilder desselben Künstlers: „Ein Familienfest“, „Kirchgang im Berner Oberland“, „Ein lesendes Mädchen“, sind einfache Schilderungen, mit Geschmack und Sorgfalt ausgeführt.

Verwandt durch Auffassung und Farbe mit Flüggen’scher Darstellungsweise, jedoch von feinerer und bestimmterer Durchführung in Zeichnung und Modellirung ist eine liebliche Familienscene von Friedrich Reiff in München, betitelt: „Mutterglück“.

Geyer in Augsburg stellt Scenen des vorigen Jahrhunderts mit humoristischer Tendenz dar; doch entbehren seine Bilder oftmals der Feinheit und Eleganz die der Gegenstand erfordert.

Sehr sinnig und fein ist „Das Bild der Grossmutter“ von Hermann Dyk in München, worin ein kleines Mädchen ein Portrait betrachtet, welches sie auf dem staubigen Dachboden des Hauses unter allerlei Gerümpel gefunden hat. Die Figur erscheint fast nur als Staffage in dem höchst sauber ausgeführten Locale.

Von Pechmann, dessen ich schon unter den Malern biblischer Darstellungen gedachte, zeigt sich auch als guter Genremaler. Ein anmuthiges Bild von ihm, welches

dieser Kunstgattung angehört, ist „Die Heimfahrt von der Taufe“.

Von Ramberg's (München) kleine Bildchen sind höchst zierlich durchgeführt und von sehr komischer Wirkung. „'s Fensterln“ ist eine kleine Liebescene; der „Bua“ klopft an's Fenster seines „Madels“, diese aber verbirgt sich, als wäre sie nicht daheim, um ihn zu necken. Wie das tüchtige dralle Mädel sich lachend in die Fensterecke drückt und gerade aufgerichtet und die Kleider an sich ziehend, sich möglichst glatt an die Wand zu drücken sucht, um nicht gesehen zu werden, ist zugleich komisch und höchst anmuthig.

Ein anderes Bildchen zeigt uns einen jungen Präceptor, der zwei feine junge Herrchen spazieren führt. Am Wege tummeln sich Bauernkinder in jauchzender Lust, und die Herrchen möchten gar gern mitmachen; der Herr Lehrer aber wehrt mit leiser Geberde, den Stock vorhaltend, diesem standesungemässen Wunsche.

Wegen der schönen klaren Farbe und sauberen Behandlung ist „Der Zug der Jungfrauen bei der Frohnleichnahms-Procession in Dachau bei München“ von A. Graefle bemerkenswerth. In diesem festlichen Bilde ist die zierliche Malerei und die reinliche Farbengebung, welche in dem früher erwähnten Historienbilde des Künstlers dem Gegenstande so wiedersprechend erschien, ganz am Platze. Zu verwundern ist, wie es dem Künstler gelungen, das wirklich ganz abgeschmackte Costume der Dachauerinnen, dennoch zu einem anmuthigen Bilde zu verwenden.

Peter Baumgartner's (München) „Don Quixote, welcher der Dulcinea seine Liebe erklärt“, ist ein Muster jener realistischen Kunstrichtung, welche in Piloty's Bildern mit so grosser Bravour auftritt. Was man von der Darstellung in Bezug auf Haltung, Lichtwirkung, plastische Rundung, Charakteristik des Stofflichen, überhaupt alles, was die äussere natürliche Erscheinung betrifft, verlangen kann, ist in diesem Bilde geleistet. Der materiellen Seite der Kunst ist vollkommen Genüge gethan, aber auch nur dieser; im

Uebrigen ist das Bild herzlich nüchtern, es ist nicht die leiseste Spur von Humor darin.

Rudolf Jordan in Düsseldorf hat sich durch seine Darstellungen aus dem Fischer- und Lootsenleben an der holländischen Nordseeküste schon früh einen berühmten Namen gemacht. Ich erwähne wegen der Beschränkung welche mir der Raum des Buches auferlegt, nur einige seiner Werke, welche wie alle von denen ich hier rede, vor dem Jahre 1861 entstanden sind. Sein „Sonntags-Vergnügen holländischer Seeveteranen" ist ein älteres Bild des beliebten Meisters, giebt aber nur einen ungenügenden Begriff von seiner Kunst; es ist hart und schwarz von Farbe, und der Humor, der aus der Darstellung des unendlich Langweiligen hervorgehen soll, ist eben ein ziemlich langweiliger Humor.

Ungleich bedeutender sind einige Werke des Künstlers, welche späterer Zeit enstammen, „Eine Hochzeit auf der Insel Marken" und „Gebet der Fischerweiber auf der Klippe im Sturm, um Rettung der Ihrigen im Schiffbruch", ersteres ein Bild voll frischen lustigen Lebens; letzteres von fast tragischem Pathos und dennoch wahr und ohne Uebertreibung.

Jordan hat den besonderen Charakter des Volkes, welches er in fast allen seinen Bildern darstellt, auf's genaueste studirt und trifft die feinsten Charakterzüge; es ist aber nicht zu läugnen, dass in den kleineren Begebenheiten aus dem Leben dieser Leute der Localcharakter nicht immer anmuthig erscheint; die zarteren Gefühle, wie Mutterfreude, Liebesglück, Frommsinn und Mitgefühl, äussern sich in diesen derben Gestalten nicht eben glücklich; die starken Leidenschaften, die Rüstigkeit und Thatkraft nur sind es, worin ein solches Volk seinem Charakter recht angemessen erscheint. Malerisch sind aber diese Darstellungen immer und, wenn auch manchmal etwas schwer von Farbe, alle höchst sorgfältig und gut durchführt.

Feinere Charakteristik, leichteren Humor und eine geistreichere Behandlung zeigen die Bilder von Henry Ritter, welcher leider auf der Höhe seiner Entwicklung starb. (1853). Er gehört zu den grössten Talenten des Genrefaches, welches die Düsseldorfer Schule hervorgebracht hat. Vielfach hat auch dieser Künstler das Leben der Seeleute geschildert, sich aber nicht in so engen Grenzen einer Localität und ihrer Bewohner gehalten.

Ein kleines Bildchen „Middy's (des Midschipmann's, des See-Cadetten) Predigt" ist eine wahre Perle echten Humors, welchen auch wohl ein mit dem Seeleben weniger Vertrauter versteht. Drei Matrosen haben den Cadetten an's Land gebracht, sich dann im Wirthshause verspätet und den jungen Vorgesetzten an der Hafentreppe warten lassen, wofür sie jetzt den gebührenden Verweis erhalten. Das Verhältniss des Jünglings, fast noch Knaben, zu den drei reifen Männern, bietet einen höchst komischen Contrast; der Ernst des kleinen Officiers, womit er seine Strafpredigt hält, die Haltung der angetrunkenen Matrosen, der Lange sich wichtig entschuldigend, der Kleinere verlegen, der Dritte, ein Mohr, glücklich betrunken lächelnd, wie sie sich an einander stützen und wie sich in ihnen der dienstmässige Respect mit der Ueberlegenheit der älteren Männer über den Jungen streitet und verbindet, das hat der Künstler mit dem glücklichsten Humor und der feinsten Charakteristik dargestellt. Ausgeführt ist das Bildchen in ganz unübertrefflicher Weise. „Der Aufschneider" ist eine Scene in einer Matrosenkneipe, deren Wahrheit von Leuten, welche das Leben im Seehafen nicht kennen, weniger verstanden wird; solche Figuren trifft man nicht unter den Landratten, sondern nur in der nach Theer und Grog duftenden Atmosphäre einer Hafenschenke. Wir sehen einen Schalk, der sehr verschieden gestimmten Zuhörern Wundergeschichten erzählt; das Bild ist voll frischen Lebens und Humors, aber etwas bunt von Farbe und keineswegs so geschickt behandelt und sorgfältig durchgebildet

wie das vorgenannte des Autors. „Der Wilddieb“ scheint eine Scene aus einem Roman von Walter Scott wiederzugeben und ist ein Bild von schwerer Farbe und harter Behandlung. Ein Bild „Indianer flüchten vor einem Prairiebrande“ gehört zu den ethnographischen Schilderungen aus des Künstlers Heimath, deren Wahrheit ich nicht beurtheilen kann.

Unter den sehr zahlreichen Zeichnungen, welche Ritter hinterlassen hat, finden sich höchst vollendete Blätter. Schon in den frühesten Zeichnungen, noch aus den Jünglingsjahren des Künstlers, offenbart sich ein ausserordentliches Talent, eine grosse Schärfe der Auffassung und auffallende Gewandtheit der Darstellung, so in „Der Ueberbringung der Nachricht vom Siege bei Leipzig durch einen Hausirer“, einem Blatte aus des Künstlers erster Studienzeit. Eine der bedeutendsten unter den Zeichnungen stellt eine „Post-Passagierstube am frühen Morgen“ dar, eine Darstellung voll köstlichstem komischen Humors, lächerlich ohne Carricatur.

Adolf Tidemand’s Kunst schildert fast durchaus norwegische Begebenheiten und Situationen, mit seiner Charakteristik und vortrefflicher Farbe und Behandlung.

„Die Haugianer“, ein Familien-Gottesdienst einer norwegischen religiösen Secte, ist durch Werner’s schönen Stich verbreitet; zunächst zur Zeit seines Entstehens durch die vortreffliche Malerei berühmt geworden, behält dieses Bild seinen Werth durch den innigen lebendigen Ausdruck tiefer, naiver, religiöser Begeisterung, sowie durch seine schöne Farbe, welche durch einen sehr eigenthümlichen, sehr gut durchgeführten Lichteffect noch bedeutend gehoben wird. Aehnliche Stimmungen hat der Künstler häufig in anderen Situationen gegeben, wie zum Beispiel in der „Hausandacht“, doch haben diese häufigen Wiederholungen derselben Motive dem Künstler die rechte Frische der Darstellung geraubt und erregen nicht so viel Theil-

nahme wie „Die Haugianer“. „Der verwundete Bärenjäger“, ein grösseres, sehr gut gemaltes Bild, ist eine lebendige und interessante Scene.

Es geht durch Tidemand’s Bilder häufig ein sentimentaler Zug, welcher mir mit der derben Natur des dargestellten Volkes nicht ganz im Einklang zu stehen scheint.

Karl Hübner gehört gleichfalls zu den Novellisten der Düsseldorfer Schule, wenn auch dies nicht in allen seinen Bildern hervortritt. Viele seiner Werke haben dabei eine Art von moralisirender Tendenz; sie deuten auf sociale Uebelstände, und diese Bilder sind es hauptsächlich, welche den Ruf des Künstlers begründet haben, namentlich die berühmten politisch-socialen Tendenzbilder „Die schlesischen Weber“, das Jagdrecht“, „Die Verlassene“ und andere, welche seiner Zeit so viel von sich reden und streiten machten.

„Die Verlassene“ erzählt uns eine Liebes- und Leidensgeschichte. Ein junges Mädchen an der Wiege ihres Kindes sieht durch’s Fenster den ungetreuen Vater desselben mit Damen seines Standes vorüberreiten und wirft sich trostlos in die Arme ihrer bekümmerten Mutter. Dieser Gegenstand ist in dem Bilde mit Feinheit dargestellt; vielleicht würde es noch rührender sein, wenn die arme Verlassene etwas weniger Eleganz hätte; in der bescheidenen Umgebung der Försterswohnung, worin wir sie finden, erhält sie dadurch ein gewisses faux air, etwas Maitressenartiges. Aber wer wird mit dem Künstler über dergleichen rechten wollen? steht es doch bei ihm, was er uns erzählen will.

„Die unerwartete Heimkehr der Söhne“ und „Der Besuch des jungen Seemannes“ sind zwei Darstellungen fast desselben Gegenstandes; Familienscenen voll gesunden Gefühls.

Hervorragende Werke des Künstlers sind auch „Der Wucherer“ und „Der Abschied der Auswanderer von den Gräbern der Ihrigen“. Alle Bilder von Hübner zeigen

eine frische Farbe und eine leichte, gewandte, mitunter etwas flüchtige, aber immer meisterhafte Behandlung.

Hubert Salentin in Düsseldorf schildert in seinen Bildern meistens Gegenstände, welche dem ländlichen Leben und Treiben entnommen sind. Die Bilder des Künstlers zeigen oft einen glücklichen, gemüthlichen Humor, sind sehr anmuthig aber ohne eigentlich tiefere Bedeutung. Er hat in der „Predigt eines Eremiten" ein tüchtig gezeichnetes und gut gemaltes Bild geliefert, welches in zahlreichen und charakteristischen Figuren ein gewisses psychologisches Interesse erweckt. Es sind schwarzwälder Bauern in ihrem malerischen Costume, die in einer Eremiten-Kapelle der Predigt des Einsiedlers horchen und auf welche diese einen sehr verschiedenen Eindruck hervorbringt.

In der „Katechisation" zeigt der Künstler eine ihm sonst nicht immer eigene, sehr feine Charakteristik in den Kinderphysiognomieen, die fast an Aehnliches von Vautier erinnert. „Kinder, welche Hochzeit spielen", ist ein Lieblingsbild des Publicums, besonders der Damen geworden, und man muss gestehen, es ist eine höchst anmuthige, heitere Scene. In dem „Heirathsantrag" bildet ein höchst läppischer Bauernbursche die lächerliche Hauptperson gegenüber von zwei derben lachenden Bauerndirnen.

F. Hiddemann (Düsseldorf) hat in seinem „Schulexamen" ein allerliebstes Bildchen geliefert, worin ein gutmüthiger Humor sich mit sehr feinem physiognomischen Studium verbindet; ein sonst sehr unscheinbares kleines „Genrebild" desselben Künstlers zeigt uns einen alten Schäfer, welcher zwei Kindern Geschichten von einer Burgruine erzählt; es liegt in diesem schlichten Bildchen etwas eigenthümlich Ahnungsvolles. Des bekannten Künstlers poetisches Talent tritt in so schlichter Form auf, dass es weniger bemerkt wird, wie es verdient; seine glücklichen Lösungen sehr schwieriger Aufgaben haben mehr wirklichen künstlerischen Werth, wie manches Andere, das

durch eine lebhaftere Erscheinung in Farbe und Wirkung mehr in's Auge fällt.

Anreihend zu erwähnen sind hier, weil es unmöglich ist in dieser gedrängten Form über jedes gute Bild ausführlich zu berichten: „Eine Bauernhochzeit“ von Franz Kels, welche besonders durch die schöne Farbe ausgezeichnet ist, C. Schlesinger's „Fahrt zum Sterbenden“, A. Nordenberg's „Organist in einer Dorfkirche“ und Theodor Maassen's „Franziscanermönche auf dem Orgelchor ihrer Kirche“.

Christian Böttcher in Düsseldorf hat ein etwas anderes Kunstgebiet, als die bisher angeführten Genremaler; in seinen Bildern herrscht ein gewisser romantischer Zug vor und zugleich ein Streben nach einer idealen Veredlung der Form, welches aber nicht recht zur Herrschaft und Geltung kommt.

Es ist gewiss recht schwierig, Figuren und Erscheinungen aus dem gewöhnlichen Leben in einer edleren Form darzustellen, ohne die überzeugende Wahrheit und Wahrscheinlichkeit einzubüssen; es ist meines Wissens nur sehr wenigen Künstlern und diesen doch nie ganz gelungen.

Unter Böttcher's Bildern zeichnet sich vor Allem „Der Abend am Rhein“ aus, ein Bild, welches selbst aus Begeisterung für das schöne Rheinland und das Leben darin hervorgegangen, nicht verfehlen konnte, besonders im Rheinlande vielfachen Beifall zu finden. Bei seinem ersten Erscheinen hat ein rheinischer Dichter über dieses Bild einen begeisterten Aufsatz geschrieben, und in der That verdient das Bild alles Lob, indessen, scheint mir, das recht eigentliche Wesen des Rheinlandes ist doch nicht darin dargestellt; Volks- und Landesart zeigt sich eigentlich nur im Hintergrunde und in untergeordneten Nebengruppen, die Hauptrolle spielen die nicht einheimischen, die Fremden — oder besteht das eigentliche Leben und Treiben des Rheinlandes etwa nur noch in dem Fremdenverkehr? Es wäre möglich, und so hätte der Künstler doch recht ge-

habt; auch will ich nicht mäkeln an einem in der Hauptsache so warm und freudig empfundenen und sehr gut durchgeführtem Bilde. Unwillkürlich erinnere ich mich bei Böttcher's Rheinbilde an Schrödter's Darstellung gleichen Inhalt's, sein „Rheinisches Wirthshaus". Mehr als zwanzig Jahre liegen zwischen der Entstehung dieser beiden Bilder, beide sind der Wirklichkeit entnommen, schildern dasselbe Treiben, und wie sind sie verschieden!

O rheinische Romantik, wo bist du geblieben! Es ist wirklich noch zu viel Romantik in Böttcher's Bild für eine Darstellung rheinischen Lebens aus dem Anfang der sechziger Jahre; gab es damals wirklich noch solche Wirthshäuser, wie das, unter dessen Weinlaube jene Malergesellschaft zecht? Auf solch' trauliche Winkel, wie in Schrödter's Bild wollen wir ganz resigniren! Und doch heute, nach mehr wie zwanzig Jahren, wo fast alle Ruinen restaurirt, fast alle Weinschenken Hotels geworden sind und fast alle alten Häuser und Häuschen hübsch verputzt und weiss gekälkt sind, muthet uns Böttcher's Bild ebenso wunderbar poetisch und romantisch an, wie damals Schrödter's.

In Christian Böttcher's „Die Heimkehr vom Schulfeste" ist es hauptsächlich der Gegenstand und die seelenvolle Auffassung desselben, was dem Bilde einen allgemeinen Beifall verschafft hat. Der alte Schulmeister, welcher mit den Kindern durch den Wald ziehend die Flöte bläst, wozu die Kinder singen, ist eine wirklich rührende Figur, eben so harmlos und unschuldig wie die kleine Truppe, welche er anführt und die sich gar anmuthig und charakteristisch darstellt; die Scene ist lieblich und erfreulich, es weht uns an aus diesem Bilde wie Erinnerung aus der glücklichsten Zeit, aus den Kinderjahren. Das Bild ist nicht eben brillant gemalt, ein wenig hart und trocken, jedenfalls aber genügend meisterhaft, um seinen Gegenstand vollkommen vor Augen zu stellen.

In Ed. Geselschap's Bildern verbindet sich eine feine Auffassung gemüthlich anmuthiger Gegenstände mit einem

bewussten künstlerischen Colorit; ihr Autor steht auf einem anderen Standpunkte, als die bisher angeführten Genremaler. Ich würde ihn unter die eigentlichen Coloristen zählen, wäre nicht in seinen Bildern neben der Farbe das Gegenständliche von doch noch grösserer Bedeutung. Geselschap's Kinderscenen sind ungemein reizend, es ist zwar nicht die feine individualisirende Charakteristik darin, wie sie z. B. Waldmüller's Kinderdarstellungen zeigen, aber eine ganz herzige Naivetät und Anmuth.

Die Motive sind einfach, „Die Ueberraschung der Kinder am St. Nikolaus-Morgen", welche erwachend vor ihrem Bette Geschenke finden, während die Eltern ihre Freude belauschen, „Der Grossmutter Bilderbibel" (beides Nachtbilder), „Die Kinder an der Wiege des Neugeborenen", Gegenstände, welche der Künstler mehrfach variirend wiederholt hat. Geselschap ist ein grosser Meister in der Behandlung künstlicher Beleuchtung; das Licht ist immer höchst glänzend, bringt reiche Effecte hervor und ist dabei stets streng natürlich und wahr; die Contraste von zwei streitenden Lichtern sind immer sehr glücklich angewandt, wie z. B. in dem „St. Nikolaus-Morgen" das bläuliche Licht der einbrechenden Dämmerung mit dem Lampenlicht streitend eine wunderschöne Abwechslung der Farbe im Bilde hervorbringt. Das Colorit ist keineswegs, wie bei unseren modernen Genremalern, ein rein naturalistisches, sondern im Gegentheil, im Sinne der älteren Schulen, auf eine bestimmte kunstgemässe, harmonisch schöne und reiche Wirkung gewählt und durchgeführt, die Haltung und Wirkung in Licht und Schatten ist ebenso künstlerisch geschlossen und abgerundet, Alles erinnert an die alte holländische Schule, selbst die oft etwas stark lasirten Schattenmassen.

„Die Kinder an der Wiege", ein Interieur bei Tagesbeleuchtung, ist ein wahrer Blumenstrauss von schönen Farben, von der herrlichsten harmonischen Wirkung, worin nur die dunkelsten Schatten vielleicht zu schwer erscheinen; ich vermuthe, dass sie ein wenig nachgedunkelt sind.

Aehnliche Gegenstände, jedoch mit einem mehr naturalistischem Colorit, Kinder- und Familienscenen, behandelt F. Wieschebrink mit grosser Feinheit; seine Darstellung „Naschende Kinder, von der Mutter überrascht" ist ein anmuthiges, lebendiges Bild, welches der Künstler jedoch in späteren Werken in Bezug auf feine Durchführung und Behandlung übertroffen hat.

Ein ganz vortreffliches Bild durch die Farbe und die freie breite malerische Behandlung ist „Wallfahrer von Cerbara legen im Angesichte ihres Bestimmungsortes ihren Sonntagsstaat an" von Joseph Fay, dessen ich schon unter den Historienmalern höheren Styles gedachte. Morgenlicht und Morgenluft erfüllen das Bild, Landschaft und Figuren stimmen vortrefflich zusammen, die Vertheilung des Lichtes und des Schattens und der Farben, scheinbar durchaus naturalistisch und absichtslos, zeigen die überlegteste, bewussteste Meisterschaft.

Frau Marie Wiegmann in Düsseldorf, eine Malerin, welche eine Meisterschaft der Technik besitzt, wie sie wohl selten von einer Dame erreicht wird, zeigt uns in „Ein Wiedersehen" zwar nur eine Scene zwischen zwei Personen, die nur in halben Figuren dargestellt sind, es setzt aber diese Scene eine ganze lange Geschichte voraus und deutet gar viel an. Um mit wenigen Worten den Gegenstand zu schildern, würde ich sagen: es ist die Geschichte von der Rückkehr des verlorenen Sohnes, nur dass hier Mutter und Tochter sind, statt Vaters und Sohnes.

Ausdruck und Geberde sind sehr sprechend und energisch, Farbe und Malerei, wie schon bemerkt, vortrefflich, und doch will uns das Bild nicht recht zusagen.

Wir möchten mit Bestimmtheit die Begebenheiten wissen, welche dieser reuigen Rückkehr vorhergingen und sie veranlassten; das Bild erzählt uns nichts davon. Der Ausdruck der Mutter, worin Erstaunen, Strenge und Milde mit einander streiten, der Ausdruck der Tochter, worin tiefer Schmerz und Trostbedürftigkeit sich zeigen, dabei ein

gewisser Hauch von Leichtfertigkeit, welcher in dieser Figur unverkennbar ist — wit wissen nicht, sollen wir richten oder sollen wir beklagen. Aber ist es nicht ein wahrer Triumph der Künstlerin, durch ihre Darstellung alle diese Bedenken angeregt zu haben, die uns beschäftigen, als hätten wir mit lebenden Personen und einer wirklichen Begebenheit zu schaffen.

Die Künstlerin hat auch auf dem Gebiet der Portraitmalerei eine ungewöhnliche Befähigung gezeigt.

Obgleich sich an die bisher geschilderten Künstler verschiedene aus den anderen Schulen dem Charakter ihrer Werke nach anschliessen, will ich zunächst noch einer Reihe von Werken der Düsseldorfer Schule erwähnen, welche sich von den bisher genannten im Charakter unterscheiden, und die der Düsseldorfer Schule besonders eigen sind.

Es sind die romantischen und romantisch-historischen Darstellungen, eine Mittelgattung, welche zwischen der eigentlichen Geschichtsmalerei und dem eigentlichen Genre mitten inne steht. Die romantischen Anfänge, woraus diese Richtung hervorgegangen, habe ich früher beschrieben.

Bald sind es historische Episoden, Novellistisches, Anekdotisches, bald einfache Situationen aus vergangener Zeit, worin uns diese Richtung versetzt, oft wohl nur um des Interesses, welches alterthümliche Costüme und Localitäten verleihen; malerisches Gerümpel, alter Hausrath und alles das, was die Franzosen bric à brac nennen, bietet willkommenen Stoff zu interessanten malerischen Wirkungen und um die Geschicklichkeit künstlerisch gewandter Behandlung zur Geltung zu bringen.

Wilhelm Camphausen, dessen Kunst überhaupt sehr vielseitig ist, ergeht sich auch auf diesem Gebiet. „Eine Scene aus dem Religionskriege in den Cevennen unter Ludwig XIV.“ ist voll Leben und Ausdruck; es ist ein Gefecht in einem Gebirgsdorfe zwischen den Dragonern des Königs und den aufständigen Bauern; die Hauptgruppe

bilden Frauen, Greise und Kinder um einen zum Tode Verwundeten an einem unter einem Baume errichteten Altar, an welchem ein Geistlicher Gottesdienst verrichtet. Die Gruppe ist schön und ernst gedacht; weniger glücklich sind einige Nebengruppen erfunden, wie denn überhaupt in Camphausen's Gemälden häufig neben Ernstem und Gediegenem auch Oberflächliches und weniger Durchdachtes vorkommt. Das Landschaftliche ist sehr schön componirt, sehr gut durchführt, wie überhaupt das ganze Bild, welches jedoch im Ganzen eine etwas schwere, unklare Farbe und einen durchgehends grünlichen Ton hat.

Besser von Farbe und feiner von Behandlung ist ein anderes grösseres Bild, worin der Künstler „Gefangene Cavaliere aus dem englischen Revolutionskriege" dargestellt hat; eine gut gemalte Scene, die an Schilderungen in Romanen von Scott und anderen englischen Dichtern erinnert. „Puritaner auf der Lagerwache am frühen Morgen", ebenfalls eine Scene aus diesem Kriege, ist ein sehr fein durchgeführtes Bild von eleganter Behandlung, aber etwas schwärzlich von Farbe, wodurch die feine Lichtwirkung und die morgendliche Stimmung etwas von ihrem Reiz verliert. Alle diese Bilder sind interessant, wenn auch nicht von tiefer historischer Charakteristik; dagegen ist ein „Schottischer Häuptling auf der Hirschjagd" ein so unbedeutendes Werk, dass es der darauf verwandten Mühe und Kunst wohl kaum werth sein dürfte.

„Das Verhör" von Philipp Lindo ist ebenfalls eine Begebenheit aus der englischen Revolutions-Geschichte: ein gefangener Cavalier steht mit seinen trostlosen Angehörigen einem Kriegsrath von Rundköpfen gegenüber.

Die Charaktere sind in einzelnen Figuren dieses Bildes, besonders unter den Rundköpfen, sehr wohl getroffen und haben entschieden nationales Gepräge, doch ist nicht alles gleich gut gelungen und die Behandlung hin und wieder etwas unsicher. Die Farbe des Bildes ist im Ganzen etwas schwer und schwärzlich, eine Eigenschaft, welche den

Werken der Düsseldorfer Schule in der Zeit, welcher dieses Bild angehört, durchgehends gemeinsam war.

A. Siegert führt mit der saubersten Zierlichkeit sehr anmuthige Bilder aus, deren Gegenstände gewöhnlich sehr anspruchslos, aber gefällig sind. Eines der ersten Werke, wodurch der Künstler allgemeinen Beifall erwarb, stellt die bekannte Anekdote von Kaiser Max und Albrecht Dürer dar und ist ein durchaus gelungenes Bild, eine lebendige Composition von feiner Charakteristik, schöner Farbe und sehr geschickter Behandlung. In den späteren Werken ist die Behandlung beinahe zu zierlich und sorgfältig und die Farbe demgemäss fein aber etwas kraftlos. Sie stellen anmuthige Genrescenen im Costume des siebenzehnten Jahrhunderts dar, wie z. B.: „Eine arme Familie wird in einem reichen Hause gespeist“, „Die Studirstube“, „Der Willkomm“; in den beiden letzten Bildern sind niedliche Kinder die Hauptfiguren.

Ein jüngerer Künstler, Ed. Stammel, hat sich durch einige gute Werke ausgezeichnet, welche theilweise ebenfalls dieser Richtung angehören. Ich erwähne das Bild: „Morgen nach dem Gelage“, worin wir in einem reichen Zimmer zwei edle Herren nach einer beim Becher durchwachten Nacht erblicken, zwei Figuren, welche an Sir Toby und Sir Andrew in Shakespeare's „Was ihr wollt“ erinnern. Der dicke Herr schläft einen schwertrunkenen Schlaf, der magere ist eben erwacht und starrt mit blödem Ausdruck in den hellen Sonnenschein, welcher golden hereinstrahlt. Es herrscht ein guter Humor in diesem Bilde, worin besonders die Wirkung des Morgen-Sonnenscheines vortrefflich wiedergegeben ist. Ein anderes Bild desselben Künstlers: „Kleinstädtisches Gericht“, streift sehr nahe an die Carricatur; in einem dumpfen schmutzigen Local sind ebenso dumpfe, stumpfsinnige und philisterhafte Personen versammelt, unter welchen nur ein gefangener Gauner sich, aber nicht angenehm, auszeichnet.

Einige Werke aus anderen Schulen reihen sich den

zuletzt erwähnten an, so „Des Räubers Reue“, ein älteres Bild von Gonne in Dresden, von dessen „Treuem Blondel“ ich früher berichtete.

Das Bild ist sehr sorgfältig durchgeführt, in einem Tone und mit einer Behandlung, welche an ältere niederländische Meister erinnert; der Ausdruck der handelnden Personen ist sehr sprechend, indessen scheint die Scene eher einem romantischen Melodrama, als der wirklichen Welt anzugehören.

In der „Maria Theresia betend am Grabe ihres Gemahls“ von v. Oer in Dresden bewundere ich die fleissige Durchführung, besonders der erschrecklich zopfigen Grabmonumente, kann aber sonst dem Bilde durchaus kein Interesse abgewinnen.

Nicht ganz so gleichgültig, aber eher unangenehm, erscheint „Leonore“ nach Bürger's Ballade von Oesterley in Hannover. Es thut mir durchaus nicht leid, wenn ein Gespenst, oder meinetwegen der leibhafte Gottseibeiuns diese Leonore holt.

„O neige, du Schmerzensreiche, dein Antlitz gnädig meiner Noth.“ Das arme Gretchen hat W. Rögge in München, dessen tüchtiger historischer Arbeiten ich bereits erwähnt habe, nochmals und nicht ohne Verdienst gemalt. Leider sagt der Dichter mit ein paar Worten mehr als der Maler dieser Scene mit allem Aufwand von Fleiss und Geschicklichkeit sagen kann.

Ein grösseres, tüchtiges, verdienstliches Werk ist: „Franz I. in der Werkstatt des Benvenuto Cellini“ von Eduard Ender in Wien, welcher in einigen anderen Bildern mit sehr bunten Farben und manierirter Behandlung eben nicht vortheilhaft auftritt. In diesem Bilde ist, ganz im Gegentheil, die Behandlung breit und tüchtig und die Farbe eher zu unscheinbar und wie mit einem grünlich schwärzlichen Nebel bedeckt. Es ist Energie und Charakter in der reichen Composition, indessen scheint mir Benvenuto selbst die Scene doch noch viel pikanter zu erzählen. Ich

werde an einer anderen Stelle noch Gelegenheit haben, von diesem Künstler zu sprechen.

Eine Begebenheit aus der Künstlergeschichte hat W. A. Beer in Frankfurt a. M. dargestellt, den „Besuch eines italienischen Malers bei Albrecht Dürer“, welches Bild ich bereits früher erwähnte.

Der Contrast zwischen dem eleganten Italiener und dem etwas philisterhaften und spiessbürgerlichen deutschen Meister ist ausserordentlich gut gegeben, überhaupt ist Dürer und seine Umgebung vortrefflich charakterisirt. Es ist sogar etwas von der Nürnberger Kleinbürgerlichkeit und gemüthlichen Kümmerlichkeit (relativ gesprochen) in die Malerei des Bildes übergegangen, welche in ihrer etwas trockenen unscheinbaren Weise dem Charakter der Darstellung vollkommen entspricht.

„Ein Duell zwischen Cavalieren im vorigen Jahrhundert“ von O. Brausewetter in Danzig, ist ein charakteristisches und gut durchgeführtes Bild. Desgleichen „Der Hinterhalt“ von Karl Litschauer in Wien, eine Räuberscene, der jedoch als Gegenstand und Composition eine gewisse Trivialität nicht abzusprechen ist und die eben keine Bedeutung hat oder Interesse erweckt.

In anderer Weise novellenartig erscheinen einige neuere Werke von Wiener Künstlern, unter welchen sich die Bilder von Franz Friedländer durch einen frischen Vortrag und durch eine glänzende Farbe auszeichnen, welche an französisch-belgische Malerei erinnert, ganz besonders das beste unter diesen Bildern: „Beim Juwelier“ betitelt. Es ist eine Scene, in welcher ein junger Herr und eine junge Dame, welche Schmucksachen besehen, und ein armes Weib mit einem Kindchen, welche einen Trauring zum Verkaufe bietet, erscheinen. Es scheint irgend eine Beziehung dieser Personen zu einander zu bestehen, aber welche, bleibt uns zu errathen. Deutlicher ist die Begebenheit erzählt in einem anderen figurenreichen Bilde: „Nach der Lotterieziehung“, in welchem als Hauptperson

ein junges Dienstmädchen erscheint, das vermuthlich ein glückliches Loos gezogen hat und welchem ein eleganter Bedienter den Hof macht; die übrigen Personen äussern sich in verschiedener Weise in ihren Hoffnungen getäuscht und verdriesslich, einige nicht ohne Beziehungen auf die Hauptgruppe. Schärfere Charakteristik zeigt sich in diesem Bilde, während in dem anderen mehr Gewicht auf die Farbe und die Eleganz der Behandlung gelegt ist. — Weniger bedeutend durch die Farbe und Malerei, aber ansprechend durch lebendigen Ausdruck ist „Der Findling“ von Ferd. Malitzsch; eine sehr sonderbare Scene zeigt uns E. Ritter in dem „kranken Musikanten“, welcher ersichtlich in einem hohen Stadium der Schwindsucht, trotz aller Protestationen seiner Frau, des Arztes und des Nachbars, im Bette das Waldhorn spielt; man weiss nicht recht, welchen Antheil man an dieser sorgfältig dargestellten Begebenheit nehmen soll.

Leopold Löffler in Wien stellt uns in dem Bilde „Ungewohnte Beschäftigung“ einen alten Musicus vor, der vergebens bemüht ist, eine Nadel einzufädeln, um seinen Strumpf zu flicken. Neu ist der Gegenstand nicht, aber mit viel Feinheit und gesunder Komik dargestellt. „Das geängstigte Kind“, wo der von der Jagd heimgekehrte Vater dem Kleinen auf dem Schoosse der Mutter bange macht, ist besonders durch den lebendigen Ausdruck der Physiognomie und durch die sorgfältige naturgetreue Durchführung anziehend. Aehnlich in der humoristischen Auffassung der vorgenannten Bilder ist eine kleinere, spätere Arbeit des Künstlers: „Der Labetrunk“, in welchem ein alter Dorfschulmeister während der Schulpause sich mit einem Glase Wein erfrischt, wobei ihn die Buben durch’s Fenster belauschen. Gut gemalt ist auch „Die freundliche Bewirthung“, eine einfache Darstellung.

Drei kleine Bilder von C. A. Pettenhofen in Wien stellen uns Scenen aus Ungarn mit grösster Naturwahrheit und in meisterhafter Behandlung vor. Die feste, feine

Zeichnung und Modellirung, die klare, bestimmte Farbe, der feine Gesammtton und die elegante, sichere Malerei machen diese kleinen Bildchen sehr bemerkens- und schätzenswerth.

Zigeunerscenen, theilweise in grösserer landschaftlicher Umgebung malte Adolf Schönn in Wien, worin die Farbe und die Behandlung den Einfluss belgischer Meister zeigt. Der Ton des Landschaftlichen ist häufig in etwas gesuchter Weise gehalten.

Des Gegenstandes wegen nenne ich hier anschliessend zwei Bilder von H. Rustige in Stuttgart und Georg Cornicelius in Frankfurt a. M.

H. Rustige in Stuttgart erzählt uns in seinem „wiedergefundenen Kind“ eine Geschichte von einem Knäbchen, welches, durch Zigeuner entführt, von seiner Mutter wiedererkannt wird. Es ist eine Scene, welcher das Interesse nicht mangelt, und einige Figuren zeigen feine und charakteristische Züge; besonders ist das Knäbchen, welches die Eltern nicht gleich erkennt, sehr gelungen; es ist jedoch auch vieles Gleichgültige in dem Bilde, welches den Eindruck desselben schwächt.

„Musicirende Kunstreiter-Buben“ von Georg Cornicelius in Frankfurt dürfte wohl hauptsächlich im Hinblick auf Farbe und malerische Wirkung componirt sein, es ist, als hätte sich der Gegenstand aus zufälligem Zusammentreffen der Modelle gebildet. Die Farbe und Wirkung des Bildes aber ist vortrefflich, die Behandlung breit und meisterhaft und auch der lebendige Ausdruck in den Physiognomieen der Buben sehr zu loben.

Eduard Stückelberg in Basel ist in seinem „Marientag im Sabinergebirge“ in dem Streben nach kräftigem Colorit wohl etwas zu weit gegangen; es fehlt bei diesen überkräftigen Localtönen an dem vermittelnden Einfluss der Luft.

Seltsam durch eine Behandlung, welche, ängstlich glatt, scharf contourirt und im Ganzen unmalerisch, an die ersten Anfänge der Düsseldorfer Schule erinnert, erscheint: „Hans

und Vrene", nach Hebel's Gedicht von K. Roux in Karlsruhe. Mit vieler Prätension und vieler Mühe ist in dem Bilde äusserst wenig ausgedrückt.

Jakob Becker in Frankfurt a. M., den ich schon früher unter den älteren Düsseldorfern erwähnte, hat in einem neueren Bilde: „Am Brunnen" seinen wohlverdienten Ruhm nicht eben sehr vermehrt; überhaupt repräsentirt sich zu Anfang der sechziger Jahre die Frankfurter Schule mit wenigen Ausnahmen nur in unbedeutenderen Werken. Nicht ohne Verdienst ist Jakob Hoff's „Kirchweih im Schwalmgrunde".

Martin Gensler in Hamburg schuf in seiner „Fischerwohnung" ein recht charakteristisches Bild von einer froschartigen Existenz, wie sie zwischen den Inseln und an den Ufern der unteren Elbe geführt wird; in der „Ruhe auf der Flucht" sehen wir eine Darstellung von romantischem Charakter, wozu die architektonische Umgebung wohl das Motiv gegeben hat; ähnlicher Weise in „Der Einkehr". Die Bilder sind breit und meisterhaft behandelt, aber etwas dunkel und schwer von Farbe, wodurch sie weniger Aufmerksamkeit erregen als sie wohl verdienen.

Hermann Kaufmann in Hamburg ist schon früh als ein sehr charakteristischer Darsteller ländlichen Lebens bekannt geworden; ein sehr altes Bild dieses Meisters (es ist von 1836), „Der Bärentanz", ist ein höchst tüchtiges Werk, worin eine feine Auffassung des Charakteristischen mit einer leisen Tendenz zur Carricatur sich zeigt und eine sehr verstandene feine Zeichnung; es erinnert an die Weise von Peter Hess, etwa wie die Arbeiten eines guten Schülers an die des Meisters erinnern; die Behandlung der Farbe und Malerei ist freilich in diesem Bilde noch etwas hart und unbeholfen.

Ein neueres Bild desselben Künstlers, „Aus dem Walde kommend", zeigt im Gegentheil einen Meister, der die malerische Technik in hohem Grade besitzt und mit einer gewissen Derbheit anwendet. Noch jüngere Bilder, welche auf der zweiten allgemeinen deutschen Kunst-Austellung

in Köln 1861 ausgestellt waren, zeigten dieses oft bewährte Talent nicht in günstigster Weise. Der feine Ton dieser mehr landschaftlichen Bilder kam nicht zur Geltung durch die schwere, überall gleich starke, und für so kleine Bilder übermässig stark impastirte Behandlung.

Sehr lebendig, frisch von Farbe und sehr gelungen in Bezug auf die landschaftliche Stimmung in Licht und Luft sind „Die Schlittschuhläufer“, von W. Striowsky in Danzig; ein grösseres Bild desselben Künstlers: „Der kleine slowakische Drahtbinder“ ist wohl für den nichtssagenden Gegenstand zu gross, wenn auch der Ausdruck der Kinder recht anmuthig ist; ein drittes Bild, worin wir sehr barbarische Anwohner der Weichsel tanzen sehen, ist für mich ohne alles Interesse; hässliches, schmutziges Gesindel, welches sich in ungeschlachter Weise ergötzt, mit Kunst und Fleiss dargestellt, welche besser an erfreulichere Gegenstände verwandt worden wären.

Cäsar Willich in Rom hat eine Wäscherin aus der Umgegend von Rom in Lebensgrösse in einem übergrossen Bilde dargestellt, eine Figur, welche in kleinerem Maassstabe vielleicht nicht ohne Anmuth wäre, in diesem aber ziemlich geschmacklos erscheint. Einzelne Studien nach römischen Modellen, von demselben Künstler, sind gut gemalt und es zeigt sich darin ein eifriges Bestreben, Schatteneffecte zu studiren.

Geschichtsmalerei in dem Sinne, wie die moderne Kunst diese auffasst und behandelt, ist von der Genremalerei kaum zu unterscheiden. Schilderungen historischer Zustände können oft sehr wohl zu den Geschichtsbildern gezählt werden, auch wenn sie nicht gerade bestimmte Personen und Momente darstellen, und manche Darstellung historischer Personen und Momente übersteigt doch nicht die Stufe des gewöhnlichen Genre; die Auffassung und die grössere oder geringere Bedeutsamkeit, welche die Dar-

stellung dadurch gewinnt, möchte darüber wohl allein entscheiden.

So habe ich keinen Anstand genommen, Czermak's Scene aus dem dreissigjährigen Kriege, obgleich darin weder ein bestimmter Moment noch bestimmte Personen erscheinen, zu den Geschichtsbildern zu zählen, während ich „Gutenberg und Fust mit dem ersten Abdruck der Psalmen“ von Hermann Brücke in Berlin und „Die erste Lesung von Schiller's Räubern“ von Th. von Oer in Dresden Genrebilder nennen möchte. Es scheint mir, als ob in dem erstgenannten Bilde die Wirkung des Lampenlichtes wohl das Hauptaugenmerk des Künstlers gewesen sei, und diese ist recht wohl gelungen. In dem zweiten Bilde ist eine bekannte Anekdote aus Schiller's Jugendzeit zur Darstellung gebracht. Die Schüler der Karlsschule horchen der Vorlesung des begeisterten jungen Genossen, der ihnen sein gewaltiges Erstlingswerk vorträgt, der Herzog aber überrascht sie bei ihrem ganz reglementswidrigen Gebahren. Lebendig und charakteristisch ist die nächtliche Scene dargestellt, doch lässt sie eine klarere und weniger schwarze Färbung wünschen. „Raub venetianischer Bräute durch Corsaren“ von Karl Blaas in Wien, eine Begebenheit aus der ältesten Geschichte von Venedig, zeigt einen Künstler, welcher mit den Darstellungsmitteln frei und gewandt zu schalten versteht, das Bild aber ist trotz des Gegenstandes nicht ergreifend; es ist bei allem Mord und Todtschlag kein rechter Ernst darin. „Scenen von den Barricadenkämpfen in Wien“ von Fritz L'Allemand in Wien wären nach meinem Gefühle besser nicht gemalt worden; wir haben wohl nach keiner Seite hin uns über die Begebenheiten dieser Zeit zu freuen und sollten lieber den Schleier des Vergessens darüberziehen, als sie durch die Kunst zu verherrlichen suchen.

Ein grösseres Bild von Steffeck in Berlin: „Die Quitzow's treiben den Berlinern die Heerden fort“, ist eine ganz gute Schilderung mittelalterlicher Rauf- und Raubscenen;

die ritterlichen Buschklepper und Strassenräuber sind sehr charakteristisch aufgefasst, jedoch ist das Bild im Wesentlichen ein Thierstück, und zwar als solches sehr zu loben. Das Landschaftliche sowohl wie das Vieh ist frei und frisch gemalt, und das Bild hat eine kräftige, klare Farbe.

In sehr phantastischer Weise hat A. Schmitz von Darmstadt einen biblischen Stoff, „Das Scherflein der Witwe", behandelt. Es scheint fast, als habe sich der Künstler die seltsamen Juden aus Rembrandt's biblischen Historien zum Muster genommen, doch hat das Bild sonst nichts von Rembrandt's Art; es scheint unter dem Einflusse neuerer französischer Muster entstanden. Ebenfalls einen biblischen Stoff behandelte Vogler aus Wien in „Joseph kommt zu seinen Brüdern auf die Weide". — Da kommt der Träumer, sagen höhnisch die Brüder, und das hat der Künstler aufgefasst; er malte einen träumerischen Jüngling, der über die Hügel etwas unsicheren Ganges dahin schreitet, eine sehr individuell charakteristische Figur, aber das Bild stellt eigentlich gar nichts vor, als einen spazierenden Jüngling, auf welchen ferne Leute mit Fingern weisen. Desselben Künstlers „Erscheinung kämpfender Reiter in Jerusalem" nach einer Stelle in den Geschichten der Makkabäer wäre wohl kaum ohne Cornelius' apokalyptische Reiter entstanden; es zeigt dieser grosse Carton jedoch ein sehr tüchtiges Talent, von welchem es sehr zu beklagen ist, dass früher Tod seine Entwicklung gehemmt hat.

Ich habe schon früher bemerkt, dass die Werke der Berliner Künstler in der Zeit vor 1861 einen ganz besonderen Charakter zeigen, welcher sie vor allen anderen Malwerken dieser Zeit auszeichnet. Bei den Neueren ist es fast ohne Ausnahme die Technik, Farbe und Behandlung, welche die Haupteigenschaften dieser Bilder ausmachen und wogegen alle anderen Anforderungen und Interessen in den Hintergrund treten; selbst da, wo dies nicht so aus-

schliesslich der Fall ist, sind häufig die Gegenstände trivial oder gesucht, auch wohl fremd und exotisch; deutlich zeigt sich das Streben, Aufsehen zu erregen, ein verwöhntes, abgestumpftes Publicum zu reizen. Die grosse Stadt, das deutsche Paris, macht seinen Einfluss geltend, wäre nur das deutsche Paris immer ein deutsches und nicht in den meisten Fällen lediglich ein Abklatsch des französischen.

Selbst unter den älteren Künstlern der Berliner Schule machen nur wenige eine Ausnahme von dieser allgemeinen Richtung. Eduard Meyerheim könnte ich nennen, einen der grössten Meister im Kleinen, welchen die deutsche Kunst aufweisen kann, einen Genremaler, welcher den besten alten Holländern gleich kommt, ohne sie auch nur im Geringsten nachzuahmen; aber auch bei Meyerheim ist es vorzüglich die wirklich wunderbare Feinheit der Ausführung, die ausserordentliche Wahrheit, die genaue naturalistische Zeichnung, die zarte klare Farbe, die reizende Haltung und Beleuchtung, was seinen Bildern Werth verleiht, und weder eine tiefere Charakteristik noch die rege lebendige Leidenschaft. Auch die Anmuth dieser Darstellungen liegt mehr in dem Zufälligen des natürlichen Vorbildes, als in der Auffassung des Künstlers.

Die sorgfältigste miniaturartige Ausführung erstreckt sich auf Alles und Jedes, Zeichnung, Modellirung, Localfarben sind vollkommen, und wenn etwas fehlt, ist es vielleicht eine etwas mehr künstlerische Gesammtwirkung, und besonders eine breitere und energischere Behandlung. Diese ist manchmal fast geleckt und gleichmässig in allen Stoffen, und jene ist ein wenig nüchtern und prosaisch. Die Bilder gleichen in gewisser Weise den Werken der Mieris, ter Burg etc., doch fehlt ihnen der harmonische Ton der letzteren; der neuere Meister ist in der Ausführung kühler und nüchterner, der Erfindung und dem poetischen Inhalt nach aber dürfte er mehr Interesse erregen und mehr zum Herzen sprechen als jene.

„Die Heimkehr" ist eine liebliche Idylle; Figuren, Thiere,

Landschaft, Alles ist von gleicher Vollkommenheit, die Abendstimmung ganz vortrefflich, ein weiches letztes Sonnenlicht und ein Schatten von einer wundervollen Klarheit, eine Ausführung, welche wie hingehaucht ist; in den zartesten Mieris und von der Werff ist sie nicht zarter, dabei überall die bestimmteste, durchgebildetste Zeichnung und Modellirung. Ein kleines Portrait zweier Kinder, im Walde auf dem Rasen sitzend und Kränze flechtend, ist von gleicher Vollkommenheit der malerischen Durchbildung; eine Photographie, welche alle Farben wiedergiebt, es ist, als sähe man die Natur im verkleinerndem Spiegel.

Es ist aber nicht zu läugnen, dass die ausserordentliche Glätte dieser Malerei eine grosse Aehnlichkeit mit Porzellanmalerei hat und damit auch die dieser Malerei eigenthümliche Eigenschaft, dass die Natur darin erscheint, als sähe man sie durch ein transparentes Medium und nicht mit freiem Auge.

Ein anderer, viel bekannter und viel gerühmter Berliner ist Theodor Hosemann, ein Künstler von ausserordentlicher Gewandtheit im humoristischem Genre, dessen Humor und dessen Kunst jedoch sich stets in einer massenhaften Production von unbedeutenden Kleinigkeiten verflüchtigt hat. Sein „Berliner Volksleben“ ist sorgfältiger und feiner durchgebildet, als man es von einem so leicht arbeitenden Künstler erwarten sollte, eine sehr trivial humoristische Scene. Der Künstler möge mir den Ausdruck verzeihen, ist doch der Tadel hier fast ein Lob, denn wer könnte ein Berliner Volksleben richtig schildern, ohne trivial zu werden.

Karl Begas' „Mädchen unter dem Baume“ ist ein malerisches Kunststück, worin die schwierige Aufgabe, das Spiel des Sonnenlichtes durch das Laub, auf farbigen Stoffen natürlich darzustellen, anmuthig und geschickt gelöst ist. Solche Werke jedoch verlieren unendlich durch die unvermeidliche Wirkung der Zeit auf die Farben; nach wenigen Jahren schon ist die erste Frische der Farbe dahin und damit der ursprüngliche Reiz des Bildes.

Nach einer Seite hin macht unter den Berliner Bildern eins eine Ausnahme, es ist „Der letzte Segen“, von Röder, einem im Jahre 1860 jung verstorbenen Künstler, von welchem mir ausser diesem Werke nichts bekannt ist. Verwandt mit der neueren Richtung, welche damals in Berlin herrschte, ist es durch die Wahl des auffallend und absichtlich trostlosen Gegenstandes, verwandt auch durch die auf einen starken Effect zielende Malerei, ausgezeichnet aber durch den tief gefühlten Seelenausdruck. Ein armer Familienvater segnet sterbend die Seinen, das ist der Gegenstand, welcher mit der grössten Wahrheit und in seiner ganzen Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit fast lebensgross dargestellt ist. Der Sterbende ist der Mittelpunkt und die Hauptfigur des Bildes, auf welchem der ganze Nachdruck der Composition sowohl, als der Lichtwirkung liegt; die Armuth und Noth, welche aus jedem Detail des Bildes spricht, die nüchterne Wahrheit, womit das Elend darin geschildert ist, macht einen trostlosen, überwältigend-traurigen Eindruck, man wendet sich unwillkürlich von dieser Scene ab.

Wenden wir uns zu den Coloristen, den Meistern des Pinsels und der Palette.

Wenn man gewisse moderne Pariser Maler spöttischer Weise Seidenhändler per Stück und per Elle genannt hat, so kann man Karl Becker in Berlin wohl als einen deutschen Zunftgenossen derselben bezeichnen. Unter den Coloristen ist er einer der vortrefflichsten und seine Werke gehören zu den Meisterstücken dieser Richtung. Sein Bild „Ein römischer Senator“ betitelt, ist ein einfaches Conversationsstück, der Gegenstand nichts und nur dazu da, schöne Farben und feine Töne harmonisch und wirkungsvoll zusammen zu stellen; diese Absicht aber ist im höchsten Maass erreicht. Ein kräftigeres und frischeres Colorit kann man nicht leicht finden, das Bild ist wie ein schönes Bouquet.

Was die Behandlung betrifft, so folgt diese, wie auch in den Bildern von Hagn's, den ich noch später erwähne,

französischen Mustern; die ganze Richtung dieser Kunst ist nicht deutsch, ist eine fremde: indessen sind beide deutsche Künstler, wenn auch im Gefolge von Fremden, doch jeder in seiner Weise originell; haben sie ihre Technik nicht erfunden, so haben sie sie wenigstens selbstständig ausgebildet und auf eine solche Höhe der Vollendung gebracht, dass sie zu den allerersten Meistern in dieser Richtung gezählt werden müssen. Die Malerei in Becker's Bildern ist im höchsten Grade frei und virtuos behandelt, der Maler coquettirt mit seiner Geschicklichkeit und sucht uns zu überzeugen, dass das Schwierigste nur ein Spiel sei.

„Die Venetianische Maskenscene“ ist in jeder Weise ein feines Bild, fein gezeichnet und wundervoll von Farbe und von einer Behandlung, in welcher wirklich eine Coquetterie des Machwerks erscheint.

Die unzweifelhaften grossen Eigenschaften, welche die Pariser Schule durch consequentes Verfolgen einer lediglich coloristischen Malkunst errungen hat, treten wie in einer Gesammtsumme in diesem Bilde, und in einem zweiten „In der Bildergallerie“ zu Tage und keineswegs in der Weise einer Nachahmung fremder Meister, sondern in ganz selbstständiger Anwendung. Die grösste Bestimmtheit der Localtöne, die feinste Zusammenstellung derselben zu einer vollkommenen Harmonie, die grösste Kraft und Tiefe bei aller Weichheit und der vollkommensten Abstufung nach rückwärts, ein so feines Maass der Ausführung nach der Bedeutung des Einzelnen zum Gesammteffect, genug alles, was zur glänzendsten malerischen Erscheinung erforderlich ist, ist in diesen Bildern.

Dabei sind die Gegenstände sehr anmuthig, geschmackvoll, erfreulich, auch anregend, wir vermuthen zwischen den dargestellten Personen leichte Liebesintrigue, Eifersucht; es ist nicht nur Malerei, wenn auch das sonstige Interesse an den dargestellten Begebenheiten das leichteste, oberflächlichste bleibt. In ihrer Art eine Art von Darstellungen, welche man früher als Conversationsstücke zu einer eigenen

Gattung malerischen Darstellungen machte, wüsste ich diesen Bildern kein Werk neuerer Kunst zuvor zu stellen.

Auf gleicher Bahn bewegt sich W. Amberg in der „Unterredung", worin zwei Figuren im venetianischen Costume und mit an venetianische Kunst erinnernder Farbe und Behandlung dargestellt sind.

Ausserordentlich schön ist diese Farbe und zeugt vom feinsten Verständniss der Palette, aber die Präcision der Behandlung, die bestimmte Zeichnung, die feine Bewegung, welche ich in Becker's Bildern neben allem Reiz der Farbe bewundere, ist in diesem Bilde nicht, in welchem zu Gunsten der Farbenwirkung die Zeichnung weniger durchgebildet ist.

Ein bedeutender Colorist ist Henneberg in Berlin, welcher aus belgisch-französischer Schule hervorgegangen ist. Er folgt den Spuren Anderer, die wieder ihrerseits in die Fusstapfen älterer Meister zu treten suchen. Der Künstler hat seine Effecten und Töne schwerlich aus der Natur, sondern wohl mehr aus den Bildern der alten grossen Coloristen.

Henneberg's „Wilde Jäger" ist sehr lebendig gehalten, eine Composition voll Feuer und Leidenschaft, doch scheint mir diese Leidenschaftlichkeit etwas künstlich gemacht. Liegt das vielleicht an dem Colorit und der Malerei, welche so durchaus bewusst und berechnet erscheinen? Das ganze Bild ist aus Farben-Contrasten zusammen gestellt, welche verrathen, dass sie aus Bildern von Paul Veronese zusammen geholt sind. Die Behandlung ist mit Kunst und Geschick französischen Meistern nachgeahmt, Alles macht Anspruch auf höchste Meisterschaft und verräth doch eine gewisse Unvollendung, da der Gegenstand und seine Behandlung nicht übereinstimmen. In der Composition zeigt sich etwas Jugendliches, Naives, während die malerische Ausführung eine vollendete Meisterschaft mit Ostentation zur Schau trägt.

In ausgesprochendster Weise französisch-belgischer Modemalerei nachgeahmt, sogar dem Gegenstande nach, ist der „Lendemain", von A. Borkmann, worin zwei junge

Damen einer dritten ein Besuch abstatten, ein Modebild in höherer Vollendung, so dann, aber auf viel geringerer Höhe der technischen Vollendung, „Ein altes Pärchen“ und „Eine junge Wittwe“ von P. Arons, ferner eine gepuderte Schöne in einem ovalen Fenster hockend, „Das Rendezvous“ von Helwig.

Reiches Colorit bei etwas schwankender, nicht recht bestimmter Zeichnung und Modellirung, zeigt sich in Hermann Brücke's „Herrenkind und Sclavenkind“, worin der Contrast zwischen einem weissen und einem farbigen Kinde das malerische Motiv bildet, und in „Der Hirt Faustulus mit den Kindern Romulus und Remus“, welches ich ohne Bedenken hieher und nicht unter die Historienbilder zähle.

Eine artige Genrescene würden O. Weber's „Schlittenfahrende Kinder“ sein, wenn nicht über dem Streben nach jener eigenthümlichen modernen Bravourmalerei und der Darstellungsweise, welche sich eine realistische nennt, gerade die eigentlich wirklich realistische Anschaulichkeit des Gegenstandes verloren gegangen wäre.

Durch die malerische Fremdartigkeit der Gegenstände interessiren einige Bilder aus dem Orient, wie „Volk vor einer Moschee in Kairo“, von W. Gentz, „Ein türkisches Caffee“ von L. Güterbock und die „Ansicht der süssen Wasser am Bosporus“ von H. Kretzschmer; nicht ohne Verdienst ist auch eine römische Kirchenscene, „Der Cardinal Pönitentiarius“ von Wieder, von freilich grosser Wahrheit, jedoch aber auch von noch grösserer Nüchternheit der Auffassung.

Unter den Virtuosen in der Malerei, welchen es mehr auf das Wie ankommt als auf das Was der Darstellung, nimmt Ludwig von Hagn in München einen hohen Rang ein.

„Eine Wechselverschreibung“ hat noch ein psychologisch charakteristisches Interesse, es sind eine Handlung und Personen dargestellt; der junge Cavalier und der alte Jude sind charakteristische Persönlichkeiten. So ist in geringerem Maass auch „Der Alchymist“ ein anziehendes Bild,

denn das wüste alterthümliche Laboratorium und die laborirenden Chemiker sind immer eine eigenthümliche Erscheinung. „Die Conversation“ aber und „Spaziergang in Versailles“ und „Ein Mann im Costume des 17. Jahrhunderts in einem Briefe lesend“ können nur durch die Vortrefflichkeit der malerischen Darstellung wirken.

Es ist bezeichnend, dass die Maler, welche der Kunstrichtung vom Ende des vorigen Jahrhunderts folgen, so gern und fast ausschliesslich Scenen aus dieser Zeit zu Gegenständen ihrer Darstellungen wählen.

Sitte, Costume, Architektur dieser Zeit, alle gleich coquett, geben die beste Gelegenheit zu coquetter Darstellung, zu reizenden pikanten Erscheinungen. Ich würde dem Maler der Bilder, von denen ich spreche, Unrecht thun, wollte ich seine Malerei als eine bloss reizende und pikante darstellen; sie genügt jeder Anforderung an Zeichnung, Farbe und Behandlung im vollsten Maasse; jeder Stoff ist höchst charakteristisch dargestellt, die Gesammtwirkung ist sehr malerisch, die Farbe ist höchst klar und reich, und die Behandlung meisterhaft, genug, Herr v. Hagn ist ein Virtuose im besten Sinne.

Eduard Ender in Wien, den ich bereits vorher erwähnt habe, verfolgt dieselbe Richtung wie Karl Becker in Berlin, doch mit geringerer Virtuosität und nicht so ganz ausschliesslich; manche seiner Bilder machen Ansprüche auf eine höhere Bedeutung, als die blosser Conversationsstücke und schön behandelter Malerei, so zum Beispiel das vorerwähnte Bild „Franz I. in der Werkstatt des Benvenuto Cellini“, „Eine Scene aus dem dreissigjährigen Krieg“, „Copernicus in seinem Studirzimmer“, „Torquato Tasso am Hofe von Ferrara“, „Humboldt und Bonpland auf der Reise“. Es ist aber mit Ausnahme der beiden erstgenannten Bilder, von denen die Scene aus dem dreissigjährigen Kriege übrigens als Composition auch nicht bedeutend ist, mit diesen Gegenständen nur Schein und Vorwand, sie sind

nur gewählt, um Gelegenheit zur Entfaltung eines reichen Farbenspiels und einer geschickten Stoffmalerei zu geben.

Bilder aus der Zopf- und Perrückenzeit, welche der Künstler malte, zeigen die Absicht unverhüllter.

Reiche, manchmal schreiend bunte Farbe, geschickte Behandlung zeigt sich in allen diesen Bildern mehr oder weniger, indessen muss in jeder Kunst, wer als Virtuose wirken will, die allerhöchste Meisterschaft besitzen; nur eine geringere Stufe unter der höchsten Höhe, und der Werth der Leistung ist unendlich verringert.

Es ist mit dem Virtuosenthum, wie mit der Taschenspielerei; wenn wir noch sehen können, wie das Kunststück gemacht wird, so reizt es uns nicht mehr; wir wissen zwar auch bei dem Geschicktesten, dass der Mann nicht zaubern kann, es muss aber scheinen als könnte er es.

Ein grosser Colorist, aus der belgisch-französischen Schule hervorgegangen, ist Hausmann senior aus Hanau, auf den man Dasselbige anwenden kann, was ich über Henneberg sagte. Nur tritt bei ihm manchmal die belgische Schulmalerei in ausgebildeterer Weise zu Tage. Die Farbe ist meistens höchst kräftig und wirkungsvoll, man merkt aber gar zu sehr die Absicht des Künstlers, der Effect machen will und weiter nichts. In einigen Bildern tritt zu diesem gesuchten und gesteigerten Colorit noch eine manieristische Behandlung hinzu, die eine Nachahmung übelverstandener französischer Muster ist und die auch noch bei anderen Künstlern in anderen Fächern sich zeigt; eine flaue formlose Scheinmalerei, freilich, Steifheit und Trockenheit ist nicht erfreulich, das Gegentheil in seiner Uebertreibung wahrlich auch nicht.

Indessen bleibt es schwer, bei dem unermesslichen Wettstreit in einer ausgebildeten Kunst-Epoche nicht auch auf Seltsamkeiten und falsche Wege zu gerathen; des Künstlers Leben ist nicht einseitig, es ist nicht genug, dass er schaffe, er bedarf eines Empfängers seines Werkes sowohl geistig, wie materiell, er muss ein Publicum finden, und so

entsteht das Streben, wenigstens immer Neues zu schaffen, da selbst das Beste, wiederholt, ermüdet und überhaupt nicht mit Absicht und bestimmtem Willen gemacht wird, sondern halb zufällig durch Gunst der Umstände entsteht. Die wunderlichste Erscheinung unter diesen Bestrebungen nach dem Neuen ist wohl die, dass man Neues durch Nachahmung des Alten hervorzubringen sucht und gewisser Maassen Urgrossvaters Moden wieder annimmt.

Einmal schon zeigte die Kunstgeschichte eine solche Ausgeburt falscher und überbildeter Kunst; zu der Römer Zeiten wurde im Style alter Meister vor Phidia's Zeit gearbeitet, die steifen ägyptischen Gebilde wurden nachgeahmt, kurz, es entstand eine archaistische Kunst, die besonders Kaiser Hadrian als ein gelehrter Kunstkenner und Sammler förderte. Am Beginn der sechziger Jahre und schon früher, spielt in der Malerei in kleinerem Maasse dieselbe Erscheinung; wir haben Meister, deren höchstes Streben dahin geht, gerade so zu malen wie dieser oder jener altentlegene Meister gemalt hat.

Diese archaistische Kunst tritt besonders vorherrschend auf in der religiösen Malerei jener Tage. —

Karl Rahl in Wien war ein geistreicher und talentvoller Künstler, dessen ganzes Bestreben dahin ging, die Vortrefflichkeit der titianischen Schule zu erreichen; er sucht dies durch eine ganz directe Nachahmung zu erzwingen, und wenn es ihm glückt, denn dergleichen ist immer ein Kunststück, dann malt er fast eben so, wie Titian malte, wenn es ihm nicht recht glücken wollte. Dass bei einem solchen Streben von Naturwahrheit, von Auffassung, von Charakter gar keine Rede sein kann, ist ersichtlich; die ganze Kunst wird nicht etwa bloss formell, sie wird rein decorativ in dem Sinne, dass sie bloss noch einen gewissen Schein und Ton hervorzubringen sucht. Wenn ein solches Kunststreben unserer Zeit angemessen und mehr verbreitet wäre, so würden die akademischen Eklektiker des vorigen Jahrhunderts, die in unserem so oft

angefochten wurden, glänzend gerächt sein; sie wollten wenigstens die Vortrefflichkeiten der grössten Künstler, Rafael's Zeichnung, Titian's Farbe und Correggio's Helldunkel, durch ihr eigenes Genie verbinden und so noch immerhin ein eigenes Neues aus diesen Elementen zusammen setzen; unsere Neu-Titiane begnügen sich mit einem Meister und lassen sich selbst aus dem Spiele.

„Odysseus bei Alcinous“ ist eines der besten Bilder von Rahl und keineswegs ein unbedeutendes Werk; es stellt die Scene dar, wo bei des Demodokos Gesange Odysseus die Thränen nicht zurückhalten kann und sich zu erkennen giebt.

Die Composition dieses Bildes ist wohl angeordnet, nur etwas gedrängt und übervoll; die Hauptfigur ist nackend, und die übrigen Figuren sind, ausser den Weibern, nur so viel bekleidet, als es dem Künstler für seinen Farbeneffect nöthig schien; den Hintergrund, von dem jedoch wenig frei bleibt, bildet Architektur und Himmel. Man kann die Zeichnung nur loben; obgleich sie nicht fein ist, ist sie doch würdig und nicht ohne einen gewissen Styl; die Haltung ist richtig und geschlossen und die Farbe tief, reich, gesättigt und von schönem Goldton. Es ist eben ganz ein titianisches Bild, bei dem nur die Zeichnung allenfalls den neueren Künstler verräth; diese ist vielleicht etwas strenger und straffer, als der alte Meister sie in solchem Gegenstande beliebt haben würde. Das Bild macht einen schönen würdigen Eindruck, trotz der mangelnden Feinheit der Durchbildung des Einzelnen, welches der Gesammtwirkung, vielleicht mehr als nöthig, untergeordnet ist; auf dem Wege, wie es entstanden, wird ein talentvoller Künstler nie ganz Unbedeutendes schaffen; was uns aber bei einem Kunstwerke besonders anzieht, die Originalität des Künstlers oder die Objectivität der Naturnachahmung, fehlt dieser Kunstweise gänzlich. In zahlreichen Portraits dieses Meisters, dem wir später wieder begegnen, und denen seiner Schüler zeigt sich dieselbe Anschauung; ich möchte sagen: sie sind

alle mit den Augen älterer Künstler angesehen und aufgefasst; bald sind es Anklänge an die Venetianer und bald an van Dyk, und von der darzustellenden Natur bleibt nur so viel, als durch die vorgefasste Absicht, wie Dieser oder Jener zu malen, wie durch ein Medium, welches sich zwischen den Künstler und seinen Gegenstand stellt, durchscheinen kann.

Zu den Coloristen der Wiener Schule ist auch der sehr talentvolle Canon in erster Reihe zu zählen, dessen farbenprächtige, wirkungsvolle, schön behandelte Bilder bald an diesen, bald an jenen alten Meister direct erinnern.

Vier Mädchenköpfe in einem Bilde, von Gustav Gaul in Wien, einem Jünger der vorerwähnten Schule, sehen durchaus wie ein Bild von späterer venetianischer Schule aus. Wenn diese Künstler darauf ausgingen, ihre Werke für alte Bilder auszugeben, sie würden manchen Gläubigen finden, und ich möchte nicht dafür einstehen, dass nicht unter Umständen gelehrte Kenner für die Echtheit derselben grosse und weitläufige Beweise finden würden; und doch, wie viel fehlt diesen Werken, wenn man sie mit den Mustern vergleicht, denen sie nachgeahmt sind! Zwischen Original und Copie ist eine grosse Kluft!

Johannes Niessen geht gleichfalls den Weg der Nachahmung; auch bei ihm ist es Titian, und die Venetianer sind ihm die Summe und Gipfel der Kunst und das nachzubildende Muster; aber er verfolgt seinen Weg mit einiger Originalität, seine Nachahmung ist nicht ganz treu, die Persönlichkeit des Künstlers macht sich nebenher geltend — freilich nicht in sehr vortheilhafter Weise, denn was nicht Reminiscenz in diesen Bildern ist, ist phantastisch, wunderlich und unklar gedacht und oft recht unvollkommen und kümmerlich gemacht.

Um ein Bild von Kachel in Karlsruhe, „Minne“ betitelt, zu charakterisiren, muss ich für solche meiner Leser die mit der neueren französischen Kunstwelt nicht vertraut sind, vorausschicken, dass sich in dieser seiner Zeit eine

Richtung entwickelt hat, welche altdeutsche Darstellungsweise zum Muster genommen hat, ungefähr wie in England die Prärafaeliten, nur nicht ganz so excentrisch und übertrieben.

Der als feiner Colorist mit Recht berühmte Leys von Antwerpen fand eines Tages, dass er seiner rembrandtähnlichen Malweise müde war, und versuchte eine Weise, die etwa zwischen Gehard Dow und Holbein mitten inne liegt. Den Parisern gefiel das neue Muster, und sie ahmten es nach, Holbein wurde Mode und à la française appretirt. Weil nun aber alles Gute von Frankreich kommt, so hat Herr Kachel diesen französischen Holbein studirt und sodann sein Bild „Minne“ gemalt. Das Bild ist weder ohne Geschick gemacht, noch ohne Gefühl, und mit grossem Fleiss ausgeführt; schade, dass es so aller Naivetät und Natur entbehrt und ganz und gar entlehnt ist!

Eine Kunstrichtung, wie die in den letzt geschilderten Bildern ist, scheint mir eine bedauerliche. Wer nichts zu sagen hat, sollte nicht reden, wer keinen Dichterdrang im Busen fühlt, sollte nicht dichten wollen, wem nicht ein eigenes Kunstideal vorschwebt, wozu sollte der bilden? Mit der Nachbildung gegebener Formen ist es nicht gethan.

Wir haben Perioden gehabt, wo es der Dichter höchstes Ziel war, Verse zu machen wie Horaz und wo möglich bis zur Täuschung die alten Poeten zu imitiren. Wer liest ihre Werke? Es hat im vorigen Jahrhundert Maler gegeben, die in allen Manieren bis zur Täuschung des Kenners malen konnten, die nach Wunsch einen Rembrandt, einen Rubens, einen Wouvermann oder Dow lieferten, nur nichts aus sich selbst. Wer sieht nach ihren Bildern? Wer sich nicht täuschen lässt, sagt höchstens mit zweideutigem Lobe: das muss ein recht geschickter Mann gewesen sein. Ich glaube jedoch, dass die eben geschilderte Richtung nicht allgemein in der deutschen Kunst werden kann noch wird; das deutsche Wesen, vom Innern auszugehen, von der

Seele zum Körper zu gelangen, welches in der neueren deutschen Kunst durchgängig vorherrscht, wird uns davor bewahren; das Studium aber der alten Meister, als Studium, kann uns nicht schaden, im Gegentheil nur nützlich sein, denn in der Farbe und Behandlung hat die neuere Kunst noch Fortschritte zu machen.

Dass die neuere deutsche Kunst übrigens auch das zu erreichen versteht, was man ihr gewöhnlich abspricht: die Poesie des Colorits, und zwar auf eine ganz eigene selbstständige Weise, das beweisen die Bilder von A. Riedel. Ich halte diesen Künstler für einen der grössten Coloristen unserer Zeit, und dies um so mehr, als er weder an Venetianer noch an Niederländer oder Spanier anlehnt, sondern allein auf eine eigene Anschauung der Natur basirt.

Seine Bilder zeigen die allmähliche Entwicklung seines Talentes; die ältesten sind etwas blass von Farbe und noch ziemlich hart in der Behandlung, aber bei den späteren gewinnt die Farbe Tiefe und die Behandlung Weichheit und Schmelz, und endlich erscheint in seiner „Sakontala“ ein Bild, welches wie die schönste Natur in der günstigsten Beleuchtung wirkt und die feinsten Reize des Natürlichen mit den feinsten Reizen künstlerischer Darstellung verbindet.

Dass man ein solches Bild, in dem der Triumph der Malerei, die Darstellung des Nackten, erstrebt ist, nicht mit Worten darstellen kann, ist ersichtlich.

Achtes Kapitel.

Deutsche Meister der Portraitmalerei während der ersten sechzig Jahre des XIX. Jahrhunderts.

Der Genremalerei zunächst steht das Portrait. Lässt es der Phantasie und der poetischen Erfindungsgabe des Künstlers weniger Spielraum, so verlangt es um so mehr eine klare Auffassung des Individuellen und eine vollkommene Meisterschaft und Beherrschung der Darstellungsmittel. Dass die Neueren in dieser Beziehung den alten Meistern während des oben angegebenen Zeitraumes noch nicht ganz nachkommen und dass in diesem Fache noch viel zu lernen ist, brauche ich nicht zu bemerken.

Dass wir aber auf dem Wege sind, Vortreffliches zu leisten, und höchstens nur den allerbesten Meistern nachstehen, das beweisen die Portraits von Julius Röting, Theodor Hildebrandt, Karl Sohn, Christian Köhler, E. Bendemann und Emanuel Leutze in Düsseldorf; Karl Begas, Gustav Richter, E. Magnus und Julius Schrader in Berlin; E. Correns und J. Bernhard in München und Friedrich Kaulbach in Hannover, denen sich eine Reihe anderer Meister würdig anschliesst.

Man sollte meinen, dass bei dem Portrait die einfache Nachahmung der Natur, wie sie ist, also das, was die „Realisten“ erstreben, die einzige Regel wäre, und dass auf

diesem Gebiete kaum von einer besonderen selbstständigen Auffassung des Künstlers, einer Umwandlung durch seine Kunst, einer stylistischen Steigerung die Rede sein könne. Dennoch zeigt sich auch hier jene Zwiespaltigkeit der künstlerischen Anschauung, welche wir auf allen Gebieten der Kunst beobachten.

Es giebt eine ideale und eine naturalistische Portraitmalerei und Bildnerei.

Wie auf allen anderen Kunstgebieten haben diese abwechselnd die Oberhand gehabt und den grösseren Beifall; schon in der alten Welt, welche uns in Werken der Bildhauerkunst einen reichen Schatz von Bildnissen hinterlassen hat.

„Was hat dir das arme Glas gethan? Sieh' deinen Spiegel nicht so hässlich an," sagt Göthe irgendwo, aber wenn es auf's Portrait ankommt, so ist der Spiegel der darstellende Künstler, ein selbstständiger, und könnte in der That uns hässlich ansehen, ohne dass wir eben Schuld daran wären, und wie dieser Spiegel uns ansieht, so erscheinen wir im Bilde; mit edlem Sinne aufgefasst, wird wohl auch das Gemeine veredelt, mit Gemeinem erscheint selbst das Schönste trivial.

In neuerer Zeit hat eine technische Erfindung uns in Bezug auf das Portrait beinahe vollständig irre gemacht. Die Photographie liefert ein Bild, welchem wir die vollste Wahrheit des Spiegelbildes zugestehen, obgleich vielleicht auch diese Anerkennung ein nicht ganz zweifelloser Glaubensartikel sein dürfte. Indessen vorläufig glauben wir einmal daran und gerathen in diesem Glauben auf ein Urtheil, welches aller idealen Kunst urfeindlich und vernichtend wird.

Sehen wir die Producte der Photographie in Bildnissen richtig an, so würden sie uns gerade lehren, wie viel des Künstlers erfassende Individualität zum Bildniss hinzugefügt oder demselben nimmt und wie viel Unterschied zwischen der Auffassung eines todten Instrumentes und der mit dem

Objekt in Wechselwirkung tretenden Auffassung des Menschen besteht.

In der That giebt es wohl nicht viele wirklich gute Bildnisse von Künstlerhand, (und ich will hier die Anforderungen an ein gutes Bildniss nicht gar hoch spannen), vor welchem der Dargestellte sicht nicht innerlich sagt: „Ich hätte doch nicht gedacht, dass ich so gut oder so gescheit aussähe“, während vor einer Photographie, wie die Maschine sie liefert, in den meisten Fällen, der Dargestellte sich traurig eingestehen muss, dass er eine sehr mittelmässige Schönheit besitzt und wirklich garstiger und dummer aussieht, als er ist.

Zur Zeit des neuen Erblühens unserer Kunst stand das Portrait auf einer nicht sehr hohen Stufe.

Das Portrait verlangt mehr noch, als andere Gegenstände der künstlerischen Darstellung, eine grosse Gewandtheit und Fertigkeit in der Behandlung; die flüchtige Erscheinung in der Natur, denn auch das Individuelle erscheint in seiner ganzen Selbstheit nur auf Momente, soll erfasst und mit vollkommener Treue der äusserlichen Erscheinung wiedergegeben werden, es soll in allen Reizen der Farbe und Beleuchtung erscheinen, kurz, wenn es irgendwo verlangt wird, dass der Künstler der Affe Gottes sei, so ist es im Portrait.

Die Schüler der alten Akademieen, welche ich bereits früher charakterisirt habe, besassen eine grosse technische Fertigkeit. Das vorige Jahrhundert hat uns so wenig, wie es wirklich geistig originelle Kunstwerke von wirklichem Werthe hervorgebracht hat, eine grosse Menge von vortrefflich behandelten Portraits hinterlassen, welche, wenn wir von dem Modegeschmack der Zeit abgesehen, unsere besten Meister zu nicht immer vortheilhaften Vergleichungen herausfordern. Aber eine Kunstübung, welche vorzugsweise auf Nachahmung gegebener Muster gegründet ist, kann nicht umhin, allmählich in eine Manier auszuarten, welche sich endlich unmerklich von ihrem Zweck entfernt;

so sind auch die Portraits vom Ende des vorigen Jahrhunderts ganz unvergleichlich schwächer und schlechter als die aus dem Anfange des Jahrhunderts oder dem vorhergehenden.

Einige Portraits, welche dem Ende des vorigen Jahrhunderts entstammen, will ich hier anführen, weil sie uns überleiten zu den neueren Meistern des Portraits, nämlich zwei Bildnisse von Anton Graff, einem seiner Zeit durch ganz Deutschland und weiter berühmten und vielbeschäftigten Künstler, eines von Gottlieb Schick, ein Jugendwerk fast noch aus der Knabenzeit dieses Künstlers, sowie ferner eines von Friedrich Georg Weitsch, weiland Professor an der Akademie in Berlin und Lehrer von Wilhelm von Schadow, dem Vater der Düsseldorfer Schule, der aber von diesem Lehrer wohl wenig behalten hat.

Graff's Portrait der Gemahlin Friedrich's des Grossen zeigt eine sehr gewandte Behandlung, eine frische klare Farbe und ist überhaupt ein sehr schätzbares Werk, nur zeigt es weniger ein directes Studium des gegebenen Objectes als eine Darstellung desselben in einer eingelernten feststehenden Darstellungsweise. Freilich, wo blieb die Natur unter Puder und Schminke? und wer könnte von Künstlern, welche eine solche maskirte Natur darzustellen gewohnt und gezwungen waren, eine Darstellung verlangen, wie wir sie von unseren Portraitmalern verlangen?

Das Bild ist übrigens sehr lebendig und muss gewiss ähnlich gewesen sein, denn es zeigt eine individuelle Physiognomie und da die hohe Dame in ihrem höheren Alter dargestellt ist, so fällt auch die gepuderte Frisur weniger auf und die Schminke hat der Maler nicht nachgeahmt, obgleich er das Colorit in jugendliche Frische übersetzt hat.

Interessanter ist das zweite Bildniss dieses Künstlers, ein Portrait seines Sohnes, eines Knaben von 10—12 Jahren. Hier aber zeigt sich deutlich die Richtung jener Kunstperiode. Das Bild ist mit dem bestimmtesten Bestreben gemalt, Rembrandt'sche Farbe und Behandlung nachzu-

ahmen und diese Nachahmung ist sehr wohl gelungen. Das düstere Helldunkel, die breite pastose Behandlung, welche scheinbar über feinere Zeichnung und Modellirung sich hinaussetzt, der eigenthümliche Contrast der Töne, die saftigen reichen Schatten, das derbe Licht, Alles ist da, wie bei Rembrandt, und die Zeit hat mit ihrem Staub und Verdunkelung der Firnisse das, was die curiosen Liebhaber, Kenner und Restauratoren die Patina nennen, das Uebrige hinzugethan, um die Aehnlichkeit vollkommen zu machen.

Das Portrait von Weitsch 1806 gemalt und Alexander von Humboldt darstellend, steht, obgleich auch noch sehr manierirt, doch moderner Malerei näher; auch dieses Bild zeigt eine gewandte, meisterhafte, markige Behandlung, keine Spur von jener ängstlich zeichnenden Malerei der späteren romantischen Schule.

Die Romantiker, welche sich von dem herkömmlichen Studiengange der Akademieen lossagten, verloren dadurch auch die Tradition der künstlerischen Technik, jedoch hatten auch die Zeitumstände die Uebung derselben unterbrochen; die Kunstübung war am Ende des vorigen Jahrhunderts durch die überall einreissende Trivialität und Verflachung, später durch die Revolution und die Kriege gesunken.

Unsere Deutsch-Römer verachteten die künstlerische Technik als solche und die malerischen Mittel als solche dazu.

Das Anlehnen dieser Künstler an Muster aus der Entwicklungszeit der Kunst, an Altdeutsches und Altitalienisches, konnte sie in dieser Beziehung nicht fördern; zwar das Charakteristische, das Geistige des Gegenstandes entging ihnen nicht, sie gaben es sogar oft mit einer geistreichen Schärfe, aber wohl die materielle Erscheinung. Niemals hat man bessere Portraits gezeichnet, als jene Künstler es in ihrer Art gethan haben, vielleicht niemals aber in Bezug auf Farbe und Behandlung, auf malerische Erscheinung schlechter gemalt. Ich erinnere hier an die beiden im

ersten Kapitel dieses Buches erwähnten Portraits von J. A. Ramboux.

Auch die berühmtesten deutschen Künstler dieser Zeit und Richtung, ja selbst ihre nächsten Nachfolger und solche, welche nur indirect mit ihnen in Verbindung standen, theilen diesen Mangel, selbst die zur Zeit als Coloristen berühmten sind nichts weniger als dies.

Ich erwähne hier einige Portraits von zwei berühmten Meistern, berühmt wegen ihrer Farbenkunst bei allen ihren Zeitgenossen, Werke, welche das eben Gesagte bestätigen, und zwar stammen dieselben nicht einmal aus jener Zeit der ersten Entwicklung, sondern aus noch späterer Periode.

Schadow's „Poesie", welche ich schon früher erwähnte, trotz des Titels doch nur ein Portraitbild, ferner eine Kindergruppe, sind, obwohl in der Zeichnung und Modellirung sehr sorgfältig und naturgetreu, doch in der Farbe und Behandlung so ausserordentlich trocken und dürftig, dass sie der wirklichen Naturerscheinung durchaus fern stehen.

Des später als Portraitmaler mit Recht so berühmten Karl Begas frühere Werke sind, wenngleich nicht ganz so farblos, doch ebenfalls entsetzlich trocken, wie zum Beispiel das Portrait Thorwaldsen's und etwas minder das Doppelportrait seiner Eltern.

Später haben diese Künstler selbst, oder ihre Schüler, die malerische Technik und damit den Reiz der Farbe und der Behandlung wiedergewonnen; ein geistig frisches Leben in der Kunst bringt auch die materielle Seite derselben wieder zur Blüthe; Uebung fördert und es bildet sich eine neue Tradition der Kunstfertigkeit, welche wir heute wieder auf hohem Grade erblicken.

Die Portraits von Karl Begas interessiren später nicht nur durch ihre geistvolle, lebendige Auffassung, sondern ausserdem noch durch die dargestellten Persönlichkeiten: Männer wie Cornelius, Rauch, Humboldt, Gottfried Schadow u. s. w.

Von seinen vielen Werken dieser Art will ich ausser

den beiden zuerst genannten nur noch zwei hervorheben, in welchen sich der Fortschritt der künstlerischen Fertigkeit in ausserordentlicher Weise zeigt, des Künstlers Selbstportrait und, dies als Mittelstufe angenommen, das schon erwähnte Portrait des alten Directors der Berliner Akademie, des viel verdienten und berühmten Gottfried Schadow.

Letzteres Bild ist ein so vortreffliches Kunstwerk, dass es nach meiner Meinung den besten Bildnissen aller Zeiten zu vergleichen ist. Mit der Befähigung zur Darstellung steigert sich darin die geistige Erfassung, zwischen dieser und der ihr folgenden Hand schwindet das Hinderniss, und wie die Erscheinung gesehen wurde, so entsteht sie im Bilde.

Neben diesem Berliner Altmeister sehen wir A. Menzel, E. Magnus, Gustav Richter und Julius Schrader, sämmtlich in Berlin, auf dem Gebiet des Portraits ausgezeichnete Werke schaffen.

Das Portrait der Sängerin Jenny Lind von E. Magnus ist durch Nachbildung bekannt und überall als ein Meisterwerk ersten Ranges gepriesen worden; so hat auch Gustav Richter mit seinen weiblichen Portraits aller Orten Beifall errungen. Wenn in den Portraits von Magnus die Farbe einfach und natürlich erscheint und die Behandlung breit und frei, so erscheint in den Richter'schen Bildern hingegen ein höchst kunstvolles Spiel mit den feinsten Tönen und eine sehr künstliche Behandlung, die mit den complicirtesten Mitteln wirkt. Die Meisterschaft zeigt sich bei beiden Meistern auf gleicher Höhe, die Art, wie sie sich zeigt, aber ist verschieden.

Von den Werken Menzel's und auch von denen, welche Julius Schrader auf diesem Gebiete geleistet hat, darf ich annehmen, dass deren Vorzüge allgemein bekannt sind.

Beschränkt durch den Raum kann ich von manchen vortrefflichen Werken nur kurz und anführend berichten, obgleich sie eine eingehendere Besprechung verdienten, so von einem ausgezeichneten Damenportrait in ganzer Figur

mit reicher Umgebung, welche wie die Stoffe vortrefflich gemalt ist, von B. Plockhorst, und von einem anderen von Kraus, beide in Berlin.

Unter Schadow's, des Gründers der Düsseldorfer Schule, Schülern sind es hauptsächlich Th. Hildebrandt und Karl Sohn, welche als Bildnissmaler weit verbreiteten Ruf erworben haben; ersterer als gewissenhafter Darsteller des gegebenen Objectes mit einer demselben treu folgenden, objectiven, einfachen und fleissigen Darstellungsweise; letzterer als höchst geschmackvoller Darsteller weiblicher Schönheit in höchst virtuoser, meisterhafter Behandlung. Ein weibliches Bildniss aus früherer Zeit von Theodor Hildebrandt ist ein Beispiel von sorgfältig treuer Naturnachahmung, worin bei aller Geschicklichkeit der Behandlung diese dennoch ganz Nebensache ist und nur der darzustellende Gegenstand die Hauptsache; das Individuelle der Erscheinung ist durchaus überzeugend und wer auch nicht von der treffendsten Aehnlichkeit des Bildes Kunde hätte, würde diese keinen Augenblick bezweifeln. In Sohn's Portraits ist es vielmehr der Reiz der Farbe und der genialen Behandlung, als die treue Naturnachahmung, welche den Kundigen anzieht, den weniger Kundigen besticht die schöne Erscheinung des Bildes; der Meister, allen Werth auf die frische ungetrübte Farbe legend, verzichtet auf eine strenge Zeichnung, welche seinen Pinsel binden und an freier Bewegung hindern müsste, und so erscheinen seine Bildnisse mehr im Allgemeinen schön und anmuthig, als eigentlich charakteristisch und individuell; nicht als ob es an der Aehnlichkeit mit der dargestellten Person mangelte, auch nicht an der allgemeinen Wahrheit der Erscheinung, wohl aber fehlt jene spiegelbildartige Aehnlichkeit, jene Nachahmung des der Person als solcher ganz besonders Eigenen und Eigenthümlichen. Deshalb hatte der Meister den Ruf, in Frauenbildern treffender zu sein, als in männlichen; die Erscheinung weiblicher Individualität sind wir gewohnt in einer Art von Verklärung und Umgestaltung

durch Schmuck und Putz zu sehen und fordern von dem Darsteller mehr diese, als eine wirklich genaue charakteristische Darstellung der Person, wie sie wirklich ist.

Unter den gleichzeitigen Düsseldorfer Künstlern sind auf dem Gebiete des Portraits mit Auszeichnung zu nennen: C. F. Lessing, C. Köhler, H. Mücke, Emanuel Leutze und Joseph Fay, denen sich noch manche andere mit verdienstvollen Leistungen anschliessen. Von den Dresdenern ist hier auch Julius Hübner zu nennen.

Bei den älteren Meistern im Bildnisse aus der Wiener Schule zeigen sich wohl noch Anklänge an die alte akademische Kunstfertigkeit, und selbst bei den neueren, denn dort hat die Tradition nicht eine so scharfe Unterbrechung erlitten, wie in unseren anderen deutschen Schulen. Zwar sind die Anklänge nur leise und erscheinen mehr wie eine fast allen, noch so verschiedenen Künstlern gemeinsame. Eine geschickte Behandlung ist fast allen diesen Künstlern eigen, den meisten aber auch ein willkürliches, gesteigertes, der Natur nicht entsprechendes Colorit, welches wohl als ein traditionelles bezeichnet werden muss.

So in den Bildern von Friedrich Amerling, so mit anderer Weise des Vortrags in den sehr fleissig und mit bewundernswerthem Geschick ausgeführten Portraits und Studienköpfen von Friedrich Schilcher, in den Portraits von Eduard Ender und Ernst Lafite, so in den unter sich so verschiedenen Bildnissen von Franz Schrotzberg, von welchen einzelne leidlich charakteristisch erscheinen, während andere, verblasene, unwahre Schönfärbereien, besonders den Beifall der Damen in so hohem Maasse gefunden haben, dass ich das Kunstverständniss des schöneren Theils unseres Publicums mit Bedauern auf eine sehr niedrige Stufe stellen muss. —

In anderer Weise manieristisch und von der wirklichen Naturerscheinung willkürlich abweichend, aber in einem Streben nach einer gesteigerten idealen Farbe, wie sie in den Bildnissen der venetianischen Schule erscheint,

zeigen sich die Bildnisse von Carl Rahl und die seiner Nachahmer. Rahl's Werke sind sehr verschieden; während es diesem bedeutenden Künstler manchmal gelingt, alle Poesie des Lichtes und der Farbe zu entfalten und Köpfe zu malen, die an Titian oder Giorgione erinnern, geschieht es auch wohl einmal, dass es ihm nicht gelingt, und dann freilich fehlt den Bildern ausser der Farbe noch vieles Anderes; es ist dann nicht das naiv naturalistische Portrait unserer damaligen neuesten Kunst, noch auch das stylisirte der älteren Schulen.

Gustav Gaul, welcher Rahl folgt und ihn nachahmt, bestrebt sich bei seinen Bildnissen, die dargestellten Personen durch phantastisches Costume, seltsamen Ausdruck und wunderliches Arrangement aus der gemeinen Wirklichkeit hinaus, aber leider nicht in ideale Sphären zu erheben. Die verschiedenen Portraits, einzelne und Gruppen, scheinen alle Menschen aus uns ganz fremden, fabelhaften Kreisen einer unbekannten Gesellschaft darzustellen, etwa wie uns zu Zeiten wohl einzelne von Thespis-Karren abgestiegene Individuen begegnen, welche von dem holperigen Lebenswege des idealeren Menschen zeitweise auf die geebnete Bahn des Philisters herüberstreichen.

Ob es etwa Ironie war, einen höchst gemüthlichen Wiener und schönen Mann über Lebensgrösse in eine Art von Seeräuber aus der Oper travestirt zu malen, weiss ich nicht. Was aber diese Bildnisse in gutem Sinne auszeichnet, ist die Farbe, welche an Veronese's Weise erinnernd, von ausserordentlicher Kraft und Klarheit ist.

Als tüchtigen Portraitmaler habe ich hier noch zu nennen Ludwig Neustätter in Wien, dessen Bildnisse sich besonders durch schöne Farbe auszeichnen, sodann G. Decker und Gustav Müller in Wien.

Gleichfalls mit vorherrschender Bedeutung des Colorits erscheinen die Bildnisse von Johannes Niessen in Weimar, welche die widersprechendste Beurtheilung erfahren haben. In der That weicht, wie in allen Werken des Künstlers,

auch in diesen, Auffassung und Behandlung von dem Gewohnten und Gewöhnlichen sehr weit ab.

Wenn aber auch die eigenthümliche Behandlung des Stofflichen, welche bei ausserordentlicher Leichtigkeit und Freiheit doch auch etwas Kleinliches und Spielendes hat, manchem nicht gefallen mag, so zeigte er doch in einem weiblichen Bildniss, welches auf der zweiten allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung 1861 ausgestellt war, durch die eigenthümlich ideale Erscheinung des Ganzen, besonders aber durch das über das ganze Werk ausgegossene Licht, ein sehr anziehendes Bild, welches gewiss zu den aussergewöhnlichen Kunstwerken auf diesem Gebiet gehört.

Portraits und Portraitstudien von Anselm Feuerbach aus der Zeit von vor 1860 zeigen ebenfalls eine vorherrschende Richtung auf glänzendes Colorit und virtuose Behandlung, aber wiederum in anderer Weise, wie alle bisher genannten; es ist das Vorbild römischer Schule mit Anklängen an französische Meister, welches sich darin kundgiebt. Ein überlebensgrosses Brustbild einer schönen Frau aus dieser Zeit ist durch eine breite, bestimmte Behandlung und eine Farbe, welche an Fresco erinnert, besonders auffallend.

Einige Portraits von Franz Lenbach habe ich hier noch zu erwähnen, als vortrefflicher, ebenfalls mit bestimmten Anklängen an ältere Meister gemalter Werke.

Der in Bezug auf virtuoseste Meisterschaft Alles übertreffenden Portraitbilder von Ludwig Knaus habe ich bereits früher erwähnt, und so wende ich mich zu den neueren Meistern und Werken dieses Faches, welche mehr wie die bisher angeführten, das Portrait um des Portraits willen malen, und die Leute ihrer Zeit in der Kunstweise ihrer Zeit, wie sie sich in den verschiedenen Schulen ausgebildet und vervollkommnet hat, darstellen.

Und wirklich nicht gering ist die Höhe dieser Kunstfertigkeit und der Meisterschaft der Darstellung, welche sich in sehr vielen Bildnissen zeigt.

Zwei Meister der Düsseldorfer und Münchener Schule

glänzten auf der ersten Münchener allgemeinen deutschen Kunstausstellung vom Jahre 1858 und auf der zweiten vom Jahre 1861 in Köln: Julius Röting in Düsseldorf und Erich Correns in München; beide ausgezeichnet, beide verschieden und doch in ihrer Auffassung verwandt.

Röting's Männer-Portraits sind von sprechendster Aehnlichkeit und von allernatürlichster Wirkung, die dargestellten Personen treten uns aus den Bildern mit überraschender Lebendigkeit entgegen. Köpfe und Hände sind höchst individuell, Colorit und Behandlung erscheinen durch vollendete Meisterschaft höchst einfach. Die Portraits von E. Correns zeigen eine ähnliche Behandlung, wie die des eben genannten Meisters, jedoch ist letztere nicht ganz so frei, und auch das Colorit hat nicht ganz dieselbe Frische und Klarheit.

Die Portraits von Röting waren in der Münchener Ausstellung 1858 die allgemein am meisten bewunderten. In älteren Bildern des Meisters zeigt sich zwar die Schärfe der Charakteristik und die Sicherheit der Behandlung und Einfachheit und Wahrheit des Colorits, welche den Meister in den zuerst genannten auszeichnen, doch kommen sie ihnen nicht gleich; sie sind etwas dunkel und unscheinbar; einige spätere Werke aber zeigen eine auffallende Härte und eine gesuchte Behandlung, welche durch ein übermässig dickes, körniges Impasto eher an gemeisselten Sandstein, als an menschliches Fleisch erinnern.

Die Bildnisse von E. Correns sind höchst elegant gemalt, ohne dass diese Eleganz über das Maass geht, obgleich sie die Grenze desselben streift. In Beziehung auf freie, sichere meisterhafte Behandlung hat der Künstler in den drei Jahren, welche zwischen den beiden allgemeinen Ausstellungen liegen, noch Fortschritte gemacht.

In zwei grossen Portraits in ganzer Figur und reicher Umgebung, das eine einen baierischen Staatsmann, das andere den Kölner Dombaumeister Zwirner darstellend, ist die Farbe, die Behandlung, die Zeichnung, die Modellirung,

die Darstellung des Stofflichen und die Schönheit und Harmonie des Ganzen nicht genug zu loben, indessen dürfte vielleicht eine weniger prätentiöse Erscheinung der Personen, welche sich etwas gar zu absichtlich zur Schau stellen (ils posent trop würde ein französischer Kritiker unübersetzlich sagen), etwas mehr Freiheit, etwas mehr Unbefangenheit, den Bildern viel mehr Reiz und Wahrheit geben.

Bei den Damenbildnissen des Künstlers ist mir diese Absichtlichkeit der Erscheinung nicht aufgefallen, sie sind durchaus vortrefflich.

Anreihend an die letzteren, habe ich eines schönen Doppelbildnisses von A. Graefle in München zu erwähnen, sowie äusserst anziehende Portraits von Georg Cornicelius in Hanau (früher in Frankfurt a. M.) und vortreffliche weibliche Bildnisse von Karl Gugel in München und J. Scholz in Dresden.

So verdient auch das derb und meisterhaft gemalte Reiter-Portrait des Feldmarschalls Radetzky von Franz Adam in München alles Lob; so das Portrait des Ministers von Bethmann-Hollweg von Oscar Begas in Berlin, so die Bildnisse von Aristides Oeconomio in Wien, welche charakteristisch aufgefasst und einfach, anspruchslos, aber meisterhaft gemalt sind, so wie die von J. M. Aigner eben dort, und einige Bildnisse von L. Krevel in Köln. Frau Marie Wiegmann in Düsseldorf ist in ihren Bildnissen immer ausgezeichnet, besonders möchte ich ein Bildniss eines Knaben anführen, welches durchaus an van Dyk erinnert; freilich mag eine Reminiscenz von einem bekannten van Dyk'schen Bilde der vortrefflichen Künstlerin dabei vorgeschwebt haben.

Sehr tüchtige Kunstwerke sind auch die Portraits von J. Bernhardt in München, welche mit schlichter fleissiger Behandlung grosse Aehnlichkeit verbinden.

Zum Schluss nenne ich hier noch zwei Meister, welche auf dem Gebiet der Portraitmalerei unbestritten als solche

gelten, nämlich Eduard Bendemann in Düsseldorf und Friedrich Kaulbach in Hannover. Ich führe hier vergleichend zwei Werke dieser Künstler an, welche ganz besonders anmuthig und anziehend erscheinen. Ich meine ein weibliches Portrait von E. Bendemann, welches im Jahre 1861 in Köln zur Ausstellung gelangte und aller Orten, wo es bereits ausgestellt war, einstimmige Bewunderung gefunden hat, und das Portrait der Bildhauerin Elisabeth Ney, von Friedrich Kaulbach, welches aus derselben Zeit stammt, wie das vorgenannte. Was ich am Eingang dieses Kapitels von der Verschiedenheit der Auffassung auch beim Portrait sagte, zeigen diese beiden Meisterwerke. In Kaulbach's Bilde folgt der Künstler treulich der Natur, in Bendemann's Bilde steigert er das Abbild der Natur durch eigene ideale Anschauung zu einer Erscheinung, welche wir, obschon wir ihr die Wahrheit weder im Ganzen noch im Einzelnen absprechen können, dennoch als über das Gewöhnliche hinaus edel und als eine poetische Schöpfung empfinden, eben so wie bei den Bildnissen von Rafael, Leonardo und einigen anderen älteren Italienern. Kännten wir von Bendemann nur dieses Bildniss, wir würden ihn allein deswegen für einen grossen und poetischen Künstler halten müssen. Welche Reinheit der Zeichnung, welcher Adel der Erscheinung, wie einfach, wie schön ist das Bild, wie sehr von allem fern, was in jedem individuellen Menschen als trivial und kleinlich erscheint, und doch wieder wie natürlich und überzeugend, als wäre uns diese Erscheinung längst allbekannt und vertraut. So ist des Meisters Auffassung ein Spiegel über alle Spiegel, und nun kommt mit den Werken der nie irrenden Maschine, mit den Triumphen der Photographie und vergleicht.

In dem Bild von Kaulbach ist es nicht dieser Adel der reinen Schönheit, was uns so unwiderstehlich anzieht und erfreut, aber es ist die geistige Anmuth des Originals, wiedergespiegelt durch eine Nachbildung, welche vollkommen ist, ohne dass man die Kunst und ihre Schwierigkeit spürt.

Mehr als in Bendemann's Bilde jedoch bewundern wir in Kaulbach's Bildnisse das eigentliche Machwerk der Kunst, welches in jenem fast gänzlich verschwindet; es ist naturalistisch, aber zugleich höchst geschmackvoll; von künstlerischem Standpunkt betrachtet, ist vor Allem die Gewandung in Kaulbach's Bilde ein ganz vortreffliches Meisterstück.

Beide Bilder aber haben das gemein, dass sie deutlich zeigen, wie der Künstler ganz frei und nur zu seinem eigenen Genügen gearbeitet hat, und nur in diesem Falle gelingt ihm das Beste, nur in diesem Falle spricht seine Seele aus dem Werke; was Wunder, wenn unsere Seele antheilnehmend und erfreut antwortet!

So sehen wir denn auch auf diesem Gebiete die deutsche Kunst auf einer hohen Stufe und nach allen Seiten hin thätig und fortschreitend. Dass die Neueren einen van Dyk, einen Rembrandt, einen Titian, einen Velasquez nicht erreichen, geschweige überbieten, ist gewiss, aber die genannten grossen Meister stehen überhaupt unerreicht da, und die ganze Kunstgeschichte weist ihres Gleichen keine weiter auf. Die Kunst ist in dieser Epoche noch im Fortschritt begriffen, möge ein günstiges Geschick es geben, dass sie ihren Weg ohne Störung verfolgen kann!

Neuntes Kapitel.

Deutsche Landschaftsmaler vor 1862.

Als Leonardo da Vinci jene verachtende Aeusserung über die Landschaftsmalerei machte: „Wenn ich meine Palette abwasche und den Schwamm dann an die Wand werfe, so giebt das eine Landschaft,“ da hat er schwerlich geahnt, dass dieses Kunstfach so hoch ausgebildet werden könnte und würde, wie es geschehen ist, ja, dass es überhaupt ein eigenes, getrenntes Kunstfach werden könnte.

Ein selbstständiges Kunstfach ist die Landschaftsmalerei erst sehr spät geworden, und ihre höchste Ausbildung hat sie wohl vor 1862 noch gar nicht erreicht; gewiss ist es, dass die Kunst auf diesem Gebiete noch immer Fortschritte macht auch im Vergleich zu früheren Kunst-Epochen.

Wenn in den anderen Fächern, in der Historienmalerei, in der Genremalerei, frühere Höhestufen noch nicht wieder erreicht sind, wenn wir noch immer Verlorenes wiederzufinden haben, so ist dies nicht in unserer Landschaftsmalerei der Fall, welche im Allgemeinen und Ganzen eine höhere Stufe erreicht hat, als frühere Schulen.

Ich weiss wohl, dass mir eine solche Behauptung von Vielen angefochten werden wird; man wird mir vorwerfen, dass ich Poussin's gewaltige Stylgrösse übersehe, woneben die unseren klein erscheinen, dass ich Ruysdael's und Hobbema's feinen Naturalismus unterschätze, und man wird mir,

wenn man suchen will, noch eine ganze Reihe von älteren Künstlern nennen können, neben denen die unseren, dem gewöhnlichen Kunsturtheil nach, kaum aufkommen.

Man kann das alles zugeben und gestehen, dass wir weder einen Compositeur wie Poussin besitzen und wenige Leute, die gerade so gut malen wie Ruysdael, wenn auch einige da sind, die es ihm vielleicht auf eine andere Weise gleich thun, und man kann doch meine obige Behauptung aufrechthalten. Was die formelle Richtung betrifft, so sind die älteren Meister nie ganz und gar Landschaftsmaler, ich möchte fast behaupten, das Landschaftliche sei ihnen nur Mittel, nicht Zweck, und wenn man die Richtung auf das Gegenständliche, die naive Landschaftsmalerei in's Auge fasst, so wird man wohl nicht behaupten können, dass die alten Meister trotz aller Vortrefflichkeit die natürliche Erscheinung im Ganzen und Einzelnen besser, ja, nur in demselben Maasse verstanden, aufgefasst und wiedergegeben haben, wie die Neueren und Neuesten.

Jemehr sich Deutsche in der Kunst bemüht und bewährt haben, hat die Landschaft an Werth und Ausbildung gewonnen. Es ist der den Deutschen vor anderen Völkern eigene Natursinn, der sich in der Kunst geltend macht. Der alten, wie in grossem Maasse aller romanischen Völker poetische Anschauung beschränkt sich wesentlich auf den Menschen; der Mensch ist Alles, und was sonst noch da ist, ist nur seinetwegen da; erst mit dem entschiedenen Eingreifen deutschen Einflusses richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Aussermenschliche; erst mit der Romantik tritt die Liebe und Bewunderung für die unbeseelte Natur in die Poesie ein und jenes Aufgehen in das Ganze, das Sichhingeben an's Unendliche, die Sehnsucht nach Einsamkeit, nach dem Leben mit der Natur, nach Waldestiefe und Bergeshöhe wird ein Element der Poesie: es ist die alte Neigung, welche Tacitus unseren Voreltern nachsagt, sich gern einsam an Baum und Quelle anzusiedeln, auf die Poesie angewandt.

So dürfen wir die Landschaftsmalerei als unsere eigenste Kunstrichtung betrachten, mit der Vorliebe, welche man für sein eigenes Product hat; und so geschah es auch, die Landschaftsmalerei ist nirgends so beliebt, wie bei dem deutschen Publicum, kein anderes Publicum hat so viel Sinn und Anerkennung für landschaftliche Reize und Schönheiten.

Wie in allen Kunstfächern, machen sich auch in der Landschaftsmalerei zwei Richtungen geltend, die eine auf den Gegenstand, die andere auf die Form der Darstellung; nur möchte eine solche Unterscheidungs-Bezeichnung hier verwirren; ich meine eine bewusste Richtung, welche die natürlichen Gegenstände nur als Mittel der Darstellung behandelt und eine naive, welche sie um ihrer selbst willen darstellt; es sind die der Idealisten und Naturalisten.

Die Stylisten in der Landschaftsmalerei haben einen fast eben so schwierigen Stand wie die der anderen Kunstfächer. Einen eigenen Styl zu haben, ist nicht Jedermann gegeben, einen zu schaffen, ist ganz unmöglich; der Einfluss von Reminiscenzen ist nicht abzuweisen, das historisch Bestehende behauptet sein Recht, und so entstehen Werke, welche, in den Fesseln der Tradition geschaffen, weder ganz selbstständig noch ganz nach herkömmlichem Styl sind und weder den stylistischen Anforderungen noch den naturalistischen ganz entsprechen.

Es scheint übrigens auch schwierig, bei einem sehr ausgebildeten Naturstudium sich über die Anforderungen der wirklichen Erscheinung hinauszusetzen und das schöpferische Recht zu behaupten, die Welt nach eigenem Sinne zu bilden; das Bewusstsein der Bedingungen, unter welchen die Dinge entstehen, wird häufig die Erfindungsgabe beschränken; macht man doch von nicht zu überhörender Seite den Anspruch an den Landschaftsmaler, er solle in seinen Bildern der Erd- und Naturkunde dienen. In einer Zeit, wo selbst der Ungebildete sich mit abgefallenen Enden und Fetzen der Naturwissenschaften wenigstens amusirt,

hat Jedermann mehr oder minder Auge für die natürlichen Erscheinungen und liebt nur, was ihm natürlich scheint, das heisst, was seiner Erfahrung vom Wirklichen ähnlich aussieht; so ist es ganz selbstverständlich, wenn die Mehrzahl der Landschaftsmaler sich den sichersten Weg erwählt und einfach naturalistisch die gegebenen Gegenstände der Natur nachbildet und das Land durchstreift nach Motiven; was die Phantasie nicht geben kann, was sie wenigstens nicht geben kann, ohne ihr souveraines Recht angefochten zu sehen ob der Richtigkeit ihrer Gebilde, das giebt die Natur und hat, wie alles Wirkliche, immer Recht. So entsteht die Mehrzahl der naturalistischen Landschaftsbilder, welche die Mehrzahl unter den Landschaftsbildern überhaupt bilden.

Unsere Landschaftsmalerei ist in ihrer Entwicklung ganz denselben Weg gegangen, wie die Historienmalerei, sie ist ihr sogar vielleicht noch vorausgeschritten, denn ehe noch Cornelius und seine Genossen und Nachfolger zu wirklicher Bedeutung gelangt waren, hatten Reinhardt und Koch schon in der Landschaft eine Richtung eingeschlagen, welche der früher herkömmlichen gerade entgegenlief und aus welcher eine ganz neue Auffassung und Ausübung dieses Kunstfaches entstanden ist.

Jene, dem gewöhnlichen akademischen Schlendrian entgegenarbeitenden Deutsch-Römer, welche die Kunst regenerirten, haben auch die neue Landschaft geschaffen, wie sie auf den idealeren Gebieten von dem verdorbenen Formellen auf den Inhalt zurückgriffen, so in der Landschaft von der Nachahmung der alten Meister auf die Natur. Die berühmtesten dieser Schule, Reinhardt und Koch, sind vielleicht viel weniger geschickt und künstlerisch gebildet, als manche ihrer Zeitgenossen, ihre Werke aber haben einen originellen Charakter, während die der Anderen nur zusammengesuchte, nachgeahmte Schönheiten zeigen.

Auch der weitere Verlauf dieser Entwicklung geht mit der Entwicklung der historischen Kunst parallel; von

idealen Anfängen ausgehend, drängt die Gewalt des Realen sich den Künstlern immer mehr auf; Naturnachahmung, erst nur Mittel, wird endlich zum Zweck, technische Fertigkeit, Anfangs als ganz untergeordnet betrachtet wie eine an sich unbedeutende Form des Ausdrucks für die künstlerische Idee, gewinnt sich steigernd immer mehr Bedeutung, bis in neuerer Zeit auch auf diesem Gebiet eine lediglich auf glänzenden Farbencontrasten und virtuosem Machwerk beruhende Scheinkunst auftritt und um so leichter die Gunst eines Tagespublicums gewinnt, als in der That die Landschaftsmalerei sich weniger an den urtheilenden Verstand wendet als an ein mehr oder weniger bestimmtes Schönheitsgefühl.

Die vornehmen Akademiker der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts betrachteten die Landschaftsmalerei als einen ganz untergeordneten Kunstzweig, und wirklich war dieser Kunstzweig damals sehr unbedeutend.

Mit wenigen Ausnahmen waren die Künstler dieses Faches Nachahmer und Manieristen; die grossen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts galten durchaus als Muster und ihre Werke wurden immer wieder und wieder in schwächeren Nachbildungen wiederholt. Dazu kam der unnatürliche Geschmack und eine falsche, unwahre Poesie, welche für eine unmögliche idyllische Existenz unmöglicher Menschen ein unmögliches Fabelland erträumte, und dieses Arkadiens fabelhafte Reize als Grundlage des Urtheils über landschaftliche Schönheit aufstellte. Diesen Idealisten gegenüber standen die Nachahmer der holländischen Landschafter, aber auch Nachahmer.

Man darf dabei nicht vergessen, dass die Mittel zu einem vielseitigen Naturstudium nicht so zur Hand waren, wie heute; Reisen war beschwerlich und kostspielig, aber auch selbst auf der unerlässlichen traditionellen italienischen Reise ging das Studium mehr auf die anerkannten Meister der Kunst, als auf die Naturerscheinungen; die Berichte

kunstfreundlicher Reisender aus jener Zeit bestätigen diesen Zustand und erklären die Erscheinung der Kunstwerke noch deutlicher. Ein deutscher Künstler, dessen Ruhm zu seiner Zeit gross war und jetzt sehr klein, hat das Verdienst, aus diesen Irrwegen heraus zuerst einen richtigeren Weg eingeschlagen zu haben; es ist Philipp Hackert (gestorben 1807), welcher im Gegensatz zu den Idealisten sich lediglich auf die Portraitlandschaft, auf die nüchterne Vedute, verlegte. Die zu seiner Zeit bewunderte grosse Naturwahrheit seiner Landschaften können wir freilich heute nicht mehr anerkennen, denn in keinem Kunstfache ist der Fortschritt so ausserordentlich, wie in der Landschaftsmalerei, und mit der Steigerung der Leistungen steigert sich das Urtheil. Hackert's bewunderte Charakteristik des Laubwerks und der Pflanzen erscheint uns heute wie eine ziemlich mechanische handwerksmässige Manier der Behandlung, seine bewunderten Fernen und Mittelgründe finden wir nicht mehr bewunderungswürdig, sondern höchst nüchtern; er ist überhaupt ein Künstler ohne alle Poesie, aber die objectiv verständige Naturanschauung, welcher er folgte, war eine heilsame Reaction gegen falschen Idealismus und bedeutungslose Manier.

Obgleich der Zeit nach jünger, sind der Kunstweise nach dennoch älter die Bilder von zwei sonst unbekannten Künstlern in Bremen, Joh. Heinrich und Gottfried Menken (gest. 1839 und 1838), geschickt ausgeführte Landschaften mit Vieh, in der Weise der älteren Holländer; eben so eine Landschaft mit Kühen und Schafen von Gottfried de la Rive (gest. 1814).

Reinhardt, welcher lange Jahre als Nestor der deutschen Künstler in Rom lebte, erscheint mir in seinen Werken nicht eben sehr bedeutend. Die Bilder dieses Künstlers, welche mir aus eigener Anschauung bekannt sind, zeigten eine abschreckende Farbe und Behandlung, die Zeichnungen von ihm erschienen mir ziemlich unbeholfen gedacht und gemacht.

Joseph Koch, den wir auch unter den Historienmalern finden und als Genossen und Gehülfen von Asmus Jakob Carstens, ist eigentlich der erste Begründer und Vater der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Von seinen Zeichnungen zum Dante und zu den tragischen Dichtern der Griechen habe ich schon früher gesprochen. In der Landschaft ist er ein ausserordentlicher Künstler; die Grossartigkeit der poetischen Conception, die bestimmte Sicherheit und den Adel der Form, die Richtung auf das Bedeutende, das Wesentliche der Darstellung hat er auf seinem Gebiete ganz so, wie Cornelius auf dem höheren der idealen Historie. Koch gehört zu den deutsch-römischen Romantikern, im Anschluss an welche seine Kunst erst zu ihrer vollkommenen charakteristischen Entwicklung gelangt ist; frühere Werke von ihm zeigen mehr einen etwas charakterlosen Idealismus, und zwischen diesen und den späteren und besten erscheinen einige wunderliche Nachahmungen alterthümlicher Darstellungsweise, wie denn alle die Künstler jenes Kreises, welchem auch Koch angehört, zuerst in der Nachahmung altdeutscher und altitalienischer Meister den Ausweg aus den platt getretenen Pfaden der damals herrschenden Kunstanschauung suchten und fanden.

Gerade wie die Romantiker von der eklektischen Nachahmung der Meister aus der Blüthezeit der Kunst sich abwandten zur Nachfolge der kindlichen Kunstweise früherer Jahrhunderte, um so wieder zur Naivetät zu gelangen, so greift auch Koch als Landschafter hinter die Meister des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zurück und schafft sich einen alterthümlichen Styl; er gewinnt aber dadurch Freiheit für seine eigene Poesie, er emancipirt sich von der Herrschaft der Poussin und Claude, deren Anschauung und Formengebung als todte Manier die damalige landschaftliche Kunst beherrschte.

Bei allen Koch'schen Bildern, mit gar wenigen Ausnahmen, herrscht eine grossartige Linienführung, eine höchst fein abgewogene Vertheilung der Massen und oft

eine wunderlich originelle Compositionsweise, die an das Bizarre streift, aber niemals ohne Eindruck lässt. Die Zeichnung ist im höchsten Grade verständig, so kunst- wie naturbewusst, die Malerei hingegen, die Farbe und Behandlung mühsam und oft ungeschickt, wie bei den Künstlern der regeneratorischen Partei überhaupt. Manchmal auch erscheint ein bewusstes Streben nach dem Alterthümlichen, halbspielende Nachahmungen, die bei einer weniger bedeutenden Kunstkraft trivial erscheinen müssten.

Koch's Landschaften sind fast immer reich staffirt, ja, sie basiren häufig auf einem ausser der Landschaft stehenden Gegenstande. Ganz wie bei Poussin sehen wir mythologische und biblische Historien in landschaftlicher Umgebung, doch ist bei Koch das Landschaftliche die Hauptsache und könnte oft der figürlichen Zugaben entbehren. Schöne Werke dieser Art sind besonders eine Landschaft mit der Anbetung der heiligen drei Könige und eine andere, worin Cornelius die Rückkehr Jakob's als Staffage gemalt hat, so wie eine dritte mit Boas und Ruth, in welcher freilich manches Einzelne, besonders in den Figuren, denn doch ein wenig gar zu kindlich, ja, kindisch erscheint. In den drei Königen ist der alterthümliche Styl besonders vorherrschend, aber trotz mit Gold aufgetragenen Lichtern und dergleichen Spielereien ist die Composition in Massen und Linien so grossartig und schön, dass man die Wunderlichkeiten gern übersieht. Ein sehr seltsames Bild ist „Macbeth und die Hexen", worin sich das excentrische Wesen des Künstlers in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zeigt. Am Strande des wüthend wogenden Meeres, im Sturm begegnet Macbeth und sein Gefährte den drei geheimnissvollen Wesen, die ihm die Zukunft anzeigen und einleiten.

In der Luft saust ein Hexenschwarm in wildem Kreise, phantastische Gestalten, der Blitz zuckt hernieder auf eine Burg, die Bäume biegen sich vor dem Winde, die wüthende See verschlingt ein Schiff, — das sind die Bestandtheile

einer Composition, welche trotz ihrer Wunderlichkeit und trotz des gänzlichen Mangels an Natürlichkeit im Ganzen und im Einzelnen einen grossartigen Eindruck macht. Mit gänzlicher Verachtung aller malerischen Wirkung, ja, man sollte fast glauben, mit absichtlicher Verachtung richtiger Zeichnung ist dieses Bild ausgeführt, aber der poetische Gedanke darin spricht sich mit einer eigenthümlichen Energie aus.

Am wenigsten gefallen mir die Bilder, in welchen der Meister sich bemüht, natürliche Gegenstände zu behandeln. Italienische und Schweizer-Landschaften, besonders die letzteren, sind denn doch gar zu unvollkommen dargestellt, als dass sie erfreuen könnten. Auch in diesen fehlt nicht der grossartige Zug, man sieht die energische originelle Künstlerseele sich darin äussern, aber in einer Form, welche zurückstösst.

Bilder von Rhoden und einige von Anderen zeigen das Werk von Nachahmern der Koch'schen Kunstweise, welche der neueren und heutigen bereits so durchaus fremd und fern steht, dass sie schon ganz einer abgeschlossenen Epoche anzugehören scheint und hauptsächlich eine kunsthistorische Bedeutung hat.

Koch und seine Zeit- und Kunstgenossen sind wesentlich Zeichner, Linie und Form sind die Elemente ihrer Kunst, die Farbe, den Zauber des Lichtes und den flüchtigen Reiz, welche diese der Landschaft verleihen, durch die Kunst wieder zu geben, blieb späteren Künstlern vorbehalten. Ein tüchtiges Bild in dieser stylvollen, streng zeichnenden Weise ist eine italienische Landschaft von Ferd. v. Olivier (gest. 1814), einem nur wenig bekannten Künstler.

Von dem gänzlich flachen und inhaltslosen Idealismus, aus welchem die Regeneratoren unserer Kunst sich und ihre Nachfolger retteten, geben die „Landschaft mit einem griechischen Brautzuge“ von Ph. F. Hetsch (geb. 1758) und

„das Elysium“ von F. von Steinkopf (geb. 1779) hinreichende Beispiele.

Werke der älteren Münchener Schule zeigen den allmählichen Fortschritt der Naturkenntniss und der Technik in Nachbildung derselben auf sehr deutliche Weise, so auch einige Dresdener.

Von den Münchenern nenne ich Dorner, Wagenbauer und Kobell, von den Dresdenern Oehme, Dahl und Friedrich. Alle diese Künstler zeigen eine grosse Pietät für die Natur und ein sorgfältiges Streben, sie charakteristisch darzustellen. Im Einzelnen gelingt ihnen dies mehr oder minder, im Ganzen selten. Eine Schärfe und Härte der Behandlung, ein Mangel an Farbe ist in allen diesen Bildern auffallend; auch einige Landschaftsbilder von Ludwig Richter, obgleich in mehr malerischem Sinne dargestellt, zeigen noch die magere Behandlung und dürftige Farbe. In auffallendster Weise mager, dürftig und scharf und hart gezeichnet, erscheinen die Bilder von C. D. Friedrich, in welchen eine eigenthümliche Naivetät sich ausspricht. Das seltsamste von den Werken dieses Künstlers ist „Ein Schiff vom Eise zertrümmert“.

Der Künstler hat versucht, einen Gegenstand, der seiner Anschauung völlig fremd war, darzustellen, und hat die Elemente dieser Darstellung aus ihm analog scheinenden Naturerscheinungen zusammen getragen. Es ist eine köstliche Naivetät in diesem sonst ganz abgeschmackten Bilde.

Ein sehr bedeutender Meister auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist E. Fries aus Heidelberg, welcher, wenn nicht ganz frühe verstorben, wohl einer unserer grössten Landschaftsmaler geworden wäre. Freilich gegen moderne Landschaftsmeister noch etwas dürftig und mühselig in der Behandlung, zeigen seine Bilder jedoch schon eine vollständige Kunstausbildung nach allen Seiten. Mit feinem Geschmack sind italienische Motive in diesen Bildern

dargestellt; zwar ist das natürliche Motiv immer die Grundlage, welche der Künstler nicht verlässt, in einigen seiner Bilder aber gewinnt das künstlerische Arrangement ganz den Werth selbstständiger Composition und Erfindung. Auch die malerische Seite dieser Bilder steht unendlich höher, als bei den Vorgenannten; Farbe und Haltung werden nicht vermisst, wenn die Behandlung auch oft noch hart und spitz erscheint und die Farbe dadurch nicht zu rechter Kraft und freier Entfaltung kommt. Die Zeichnung ist in allen diesen Bildern von grösster Feinheit und bewusster Sicherheit, die Angabe der Formen des Terrains und der Gebirge von grösster Deutlichkeit, und die Ausführung geht bis in's geringste Detail mit gleicher Aufmerksamkeit.

In ganz ausserordentlicher Weise verbindet sich die stylistisch-ideale Formengebung mit der schönsten klarsten Farbe und einer wirklich zauberischen Lichtwirkung in den Landschaften von Karl Rottmann (gest. 1850).

Mit Karl Rottmann erreicht die neuere deutsche Landschaftsmalerei einen Gipfelpunkt. Nicht als ob nicht seit ihm und neben ihm Fortschritte gemacht worden seien, es haben verschiedene Künstler in verschiedener Weise und nach verschiedenen Richtungen im Einzelnen gleich Würdiges und auch Vollendeteres geleistet, es erscheint aber in Rottmann's Werken sowohl die poetische Seite des Werkes als die technische auf gleicher Höhe und in gleicher Freiheit; der Künstler schafft nach seiner individuellen Weise, unbehindert durch Schwierigkeiten der Darstellung, und seine Werke zeigen einen durchaus genialen Charakter. Um das grosse Talent dieses leider früh verstorbenen Meisters zu würdigen und recht zu erfahren was Rottmann geleistet, genügt nicht die Betrachtung einzelner seiner Staffeleibilder; seine Bilder in der neuen Pinakothek und unter den Arcaden des Hofgartens zu München geben ihn aber ganz. Durch die freieste Auffassung der Natur, verbunden mit durchdrungendster Kenntniss derselben, scheinen

seine Compositionen immer ganz natürlich und wie der individuellen Erscheinung nachgebildet, diese natürliche Erscheinung aber ist immer wunderbar grossartig und schön. Seine Zeichnung, welche die grösste Feinheit und Schönheit zeigt, überschreitet nie das Maass des durchaus Wahrscheinlichen, ohne sich ängstlich an die zufällige Erscheinung, ja, selbst an die Richtigkeit zu binden; sie weiss aber immer zu überzeugen. In der Farbe ist der Meister höchst originell und genial, weniger aber überzeugend. Gewaltige Farben und Licht-Effecte, mit dem grössten Aufwand aller Mittel dargestellt, machen alle seine späteren Werke sehr auffallend; übergewaltige Farben-Contraste erscheinen sehr absichtlich, oft zu sehr. Die Haltung ist künstlich auf den Effect berechnet, aber nicht natürlich; fast immer sind die Vordergründe so untergeordnet, dass man sie kaum mehr bemerkt, und die Details sind sonderbarer, aber sehr bewusster Weise in den nächsten Gegenständen oft am meisten vernachlässigt.

Die älteren Bilder, wozu auch die Frescen unter den Arcaden des Hofgartens gehören, zeigen im Gegentheil einen sehr bescheidenen Ton, sie sind grau und farblos, und es scheint, als sei der Meister erst allmählich zu der Ausbildung seines Colorits gelangt, welches in seinen letzten Werken so auffallend glänzend erscheint.

Man kann Rottmann's Bilder mit keinen anderen vergleichen, sie haben ein ganz eigenthümliches Gepräge. Der Meister ist eben so wenig ganz Idealist als auch Naturalist; wenn man seine Weise mit der von Koch vergleicht, so erscheint er als Naturalist; vergleicht man sie mit der eines Andreas Achenbach und anderer neuer Meister, so erscheint er als Idealist. Weniger formell als Koch und die Stylisten seiner Art erscheinen Rottmann's Compositionen fast naiv und als wären sie blosse Naturnachbildungen; würde man sie aber mit den Gegenständen selbst, welche sie darstellen, vergleichen, so würden sie in hohem Grade stylisirt und veredelt, fast wie freie Phantasie-

gebilde erscheinen. Rottmann ist vielleicht nicht der vollendetste der neueren Meister der Landschaft, gewiss aber einer der genialsten und eigenthümlichsten.

Mehr Naturalist als Rottmann ist Albert Zimmermann (München) in einigen seiner Bilder, in anderen mehr Stylist. In zwei Richtungen gleich befähigt, sehen wir ihn bald rein formelle Bilder schaffen, die, häufig Anklänge an ältere Schulen verrathen, besonders im Ton an venetianische Meister erinnern; bald ganz naturalistische Darstellungen sehr individueller Gegenstände. Farbe und Behandlung dieser Bilder ist höchst verschieden: bald sind sie einiger Maassen hart und trocken, schwärzlich und ohne Reiz, bald auch von äusserster Eleganz und von grossem Schmelz, besonders in neueren kleinen Bildern des Künstlers. In ungewöhnlich grosser Dimension, so wie in miniaturartig kleinen Bildchen zeigt der Künstler aber zumeist eine höchst freie meisterhafte Behandlung, die nur in den grossen Werken manchmal ein wenig an Dekorationsmalerei streift.

Unter seinen Bildern ist besonders ein „Sonnenuntergang im Gebirge“ zu rühmen; ein grosses Bild, vortrefflich componirt, worin die Linienführung von grosser Schönheit ist. Der glänzende Effect der sinkenden Sonne ist mit grosser Kühnheit und sehr originell gegeben, es strahlt und blitzt daher mit eigenthümlicher Schärfe, es ist aber mit diesem Effect wie mit ähnlichen in Rottmann’s Sonnenbildern; weniger Glanz wäre vielleicht angenehmer; ein Sonnenuntergang von Claude Lorrain, obgleich weniger strahlend und scharf, wirkt dennoch angenehmer, als diese Blitz-Effecte der Neueren. Ein zweites grosses Bild zeigt einen „Wasserfall im Berner Oberlande bei Sturmwetter“. Das Bild ist für seine Grösse fast zu einfach als Gegenstand, fast nur Vordergrund und beinahe wie eine Studie, jedoch höchst verständig und künstlerisch componirt. Die Farbe ist, wie dies auch bei dem zuvor genannten Bilde einiger Maassen der Fall ist, etwas schwer und trocken, wie eine dunkle Fresco-Malerei; eben so erscheint „Der

Hintersee", gleichfalls ein sehr grosses Bild, welches jedoch nur wie ein Naturstudium, wie eine Portraitlandschaft erscheint und äusserst farblos, braun und schwärzlich von Farbe ist.

Ganz allerliebste Werke des productiven Meisters sind zwei kleine Bildchen, „Gegend bei Bremen" und „Gegend bei München" bezeichnet. In diesen Bildchen ist ein Schmelz der Farbe und der Behandlung, welche ganz an derartige kleine Meisterstücke der neuen französischen Schule aus den fünfziger Jahren erinnern. Ein Beispiel jener, älteren Mustern folgenden Weise des Meisters ist eine „Landschaft", in welcher im Schatten der Bäume Nymphen einen Centauren baden.

In einem Bilde aus späterer Zeit, welches 1861 in Köln auf der zweiten allgemeinen und historischen Kunst-Ausstellung sichtbar war, betitelt „Die Hühnerjagd", scheint der Künstler beweisen zu wollen, dass auch er, der sonst so mächtige Componist, welcher die grossen Rhythmen wilder Natur zu erfassen weiss, im Stande sei, mit den damaligen neuesten Verehrern der platten Nüchternheit zu wetteifern.

In sehr eigenthümlicher Weise erscheinen die zahlreichen Bilder von H. Heinlein. Gebirgswelt, Berge, Felsen und Seeen sind die Gegenstände, welche dieser energische Künstler in seinen zum Theil sehr grossen Bildern behandelt; sie sind mit einer gewissen Grossartigkeit und mit einem phantastischen Schwung aufgefasst und dargestellt, jedoch ist die Durchbildung in Zeichnung und Farbe nicht immer sehr vollendet, und manche dieser Bilder machen fast den Eindruck von blossen landschaftlichen Decorationen.

Ein eigenthümlich phantastischer Sinn zeigt sich in dem grossen Bilde „Der heilige Hrodbert findet vermittelst bojarischer Hirten die Römerstadt Juvavia, auf deren Trümmern er später Salzburg erbaut". Es zeigt sich uns eine unwahrscheinliche Gegend am Flusse mit unwahrscheinlichen Ruinen bedeckt; das Bild hat den Charakter,

welchen wir oft in englischen Landschaftsbildern finden, und macht bei aller Grösse einen Eindruck wie eine Illustration, eine Vignette.

Drei grössere Gebirgsbilder entsprechen kaum dem Rufe dieses bewährten Meisters; sie sind in einer zwar breiten und sicheren, aber sehr decorativen Manier ausgeführt und entstammen wohl der Zeit von vor 1861.

Neben diesen grossen Bildern aus einer grossartigen, ja kolossalen Natur erscheinen die Landschaften von Prof. August Weber in Düsseldorf ziemlich schlicht und einfach; sie zeigen aber einen höchst bestimmten Charakter und eine grosse Meisterschaft in einer eigenthümlichen Richtung. Es sind componirte Landschaften, denen wohl kaum ein bestimmtes natürliches Motiv zum Grunde liegt; dennoch aber haben sie eine Art von Local-Charakter, als ob des Meisters Phantasie sich vorzugsweise in einer bestimmten Landesart gefiele. Gestreckte Formen, flache Vorgründe, reich belaubte, nicht sehr hohe Bäume; es ist nicht ganz Niederland, noch ganz Hochland, nicht Fläche und nicht Gebirge, eine Gegend, die an manche Strecken in Deutschland erinnert, und die doch wohl nirgends ganz so vorkommt.

Auf diese Weise stehen seine Werke zwischen der naturalistischen Richtung, welche die Düsseldorfer Landschafterschule durchweg verfolgt, und einem idealistischen Streben mitten inne; mit feinem Geschmack für Composition in den Linien und vielem Sinn für den Zauber der Beleuchtung nimmt bei diesem Künstler dennoch das Streben nach einer naturalistischen Naturdarstellung zu viel Bedeutung an, um die selbstständige Poesie seiner Compositionen zu einer vollständigen Geltung gelangen zu lassen.

Unter „Vier Tageszeiten“, in vier Bildern, „Morgen-Dämmerung“, „Mittag“, „Sonnen-Untergang“ und „Mondschein-Nacht“ darstellend, zeichnen sich besonders die zwei ersten aus, die Dämmerung durch einen ungemein feinen Ton und ein eigenthümliches Licht, der Mittag durch eine

sehr interessante, schöne Composition, in welcher nur die Staffage, tanzende Italiener, nicht recht am Platze scheint.

Ein grosses Landschaftsbild des Meisters, „Aufsteigendes Gewitter", scheint mir eines der besten von seinen Werken; ein einfacher Gegenstand ist darin mit grossartigem Styl in der Zeichnung und Farbe behandelt; besonders ist der wolkenbedeckte, stürmische Abendhimmel vortrefflich.

Weber's Bilder sind nicht alle gleichwerthig sowohl in der Composition wie in der malerischen Ausführung, ein Werk aus dem Jahre 1860, „Italienische Landschaft mit Brunnen", steht auf einer Mittelstufe zwischen idealer und naturalistischer Kunst, welche nach beiden Seiten nicht ganz genügt.

Sehr eigenthümlich, ganz anders wie die neueren Landschaftsmaler seiner Zeit, aber ein ganz vortrefflicher Meister dieses Faches war Karl Marco in Wien, ein Künstler, dessen Bedeutung während seines Lebens, (er starb schon 1859) kaum genügend anerkannt wurde. Seine kleinen Landschaften gehören zu den besten Leistungen ihrer Art. Reiche, ideale Composition und zugleich die bestimmteste Charakteristik und Naturwahrheit des Einzelnen, hohe Poesie, ja manchmal etwas Phantastisches in der Erfindung, dabei die vollkommenste Verständigkeit des Zusammenhanges und der Durchführung, die bestimmteste klarste Zeichnung, die sorgfältige Ausführung bis in's Kleinste, die glänzendste Lichtwirkung, eine schöne harmonische Farbe und eine überaus zierliche, zarte und sichere Behandlung, machen diese Bildchen ungemein reizend. Freilich mögen unsere neuesten Naturalisten auch Manches daran zu tadeln haben, denn die Natur erscheint in Marco's Bildern, wie in einer festlichen Verklärung und der idealen bald mythologischen, bald biblischen Staffage angepasst, welche allerdings auch nicht in die Alltagswelt hineinpassen würde. Diese Staffagen sind auch nicht immer glücklich erfunden, aber sie stimmen immer zu dem eigenthümlich-poetischen Ausdrucke des

Bildes. In grösserem Maassstabe scheint der Reiz dieser Darstellungen jedoch zu verlieren, wenn man nach einem grossen Bilde des Künstlers, „Die Stadt Sarepta mit Elias und der Wittwe“ als Staffage, ein Urtheil bilden darf; unter welchen sich eine der kleinsten, „eine Waldlandschaft mit badenden Nymphen“ und eine wenig grössere „Abendlandschaft“ mit biblischer Staffage ganz besonders auszeichnen. Zu phantastisch und unwahrscheinlich dürfte hingegen wohl die Composition eines Bildes von Marco sein, worin Christus den Sturm beschwört.

Karl Rohr hat in grossen Bildern griechische Landschaften mit einer idealistischen Tendenz dargestellt. Die Compositionen sind gewiss zu loben und zeigen einen ernsten Styl; die Ausführung aber ermangelt aller Feinheit in der Farbe wie in der Behandlung. Ein sehr lobenswerthes Bild desselben Meisters ist ein „Deutsches Waldbild“, welches zu den besseren Landschaften zählt.

Als gute Bilder stylistischer Richtung habe ich noch zwei italienische Landschaften von Bromeis aus Kassel zu nennen, welche zwar auch etwas grell und unfein von Farbe sind, und mehrere griechische Landschaften von A. Löffler in München, die wohl componirt, aber nicht immer ganz vollendet durchgebildet erscheinen, besonders aber eine „Landschaftliche Idylle“ von Steffan in München, welche ein anmuthiges, äusserst feines Bild und ein Meisterstück in seiner Art ist.

Einige ältere Landschaftsmaler von Ruf, welche der Berliner Schule angehören, sind hier noch anzuführen, nämlich Karl Blechen und August Elsasser, jedoch entsprechen die Werke, welche mir von diesen Künstlern bekannt sind, nicht ganz dem Ruf ihrer Autoren; in den Bildern des Erstgenannten fällt eine eigenthümliche, manierirte Behandlung auf.

J. W. Schirmer in Karlsruhe war der ursprüngliche Meister und Begründer einer mit Recht berühmten Landschafter-Schule, nämlich der Düsseldorfer.

In seinen Bildern, Cartons und Radirungen zeigt sich eine consequente Entwicklung, wie wohl kaum in den Werken eines anderen Künstlers, eine sehr individuelle Entwicklung, welche, selbstständig fortschreitend, kaum und erst spät von Traditionen und fremden Einflüssen berührt wird. Von der schlichtesten Natur-Nachahmung beginnend, nimmt seine Kunst allmählich einen höheren Aufschwung; aus der vollkommenen Kenntniss der Natur und der Meisterschaft im Technischen entwickelt sich ein bestimmter Styl, und endlich sehen wir den vollendeten Meister, der so naiv angefangen hat, in der allerausgesprochensten Weise formell und bewusst werden; der naturwüchsige Eichen- und Waldmaler schafft „Biblische Landschaften“, Phantasie-Gebilde, in denen das natürlich Gegebene nur noch Mittel zum Zwecke ist.

Eine grosse Pietät für die Natur und eine Behandlung, die nach heutigen Ansprüchen allerdings noch unvollkommen ist, aber doch die der gleichzeitigen Künstler an Freiheit und Sicherheit überragt, zeichnen die früheren Werke des Meisters aus. Eines der ältesten, eine grosse Schweizerlandschaft, „Das Wetterhorn“ (von 1838), zeigt das genaue Naturstudium im Einzelnen, die sorgfältige Ausführung, die genaue, etwas scharfe Zeichnung, das Streben nach einfach objectiver Darstellung, wodurch der Meister eine so fruchtbare und ausgezeichnete Schule begründete. Die Behandlung ist freilich ziemlich hart und die Farbe im Ganzen trocken, bräunlich und eintönig, in dieser Beziehung hat sowohl der Meister selbst, als seine Schüler und Nachfolger später grosse Fortschritte gemacht.

In den späteren Bildern wird die Composition immer reicher, die Haltung einheitlicher, die Farbe entschiedener und die Behandlung breiter; gerade aber in den Bildern, welche diese technischen Vorzüge auf höchster Höhe zeigen,

entbehrt man jene liebenswürdige Hingebung an den natürlichen Gegenstand, die naive Poesie des unbewusst schaffenden Künstlers. Ich möchte solche Bilder akademische Landschaften nennen, Produkte vollkommenen Studiums, bewusstester Meisterschaft.

In einer grossen italienischen Landschaft aus des Meisters späterer Zeit (vor 1858) ist zwar die Farbe, wie in fast allen derzeitigen Werken der Düsseldorfer Schule, etwas monoton und durchgehends zu bräunlich, sonst aber ist das Bild durch geschmackvolle Composition und schöne Zeichnung höchst bedeutend und zeigt durchaus die sichere Meisterschaft des Künstlers, welcher so viele vortreffliche Meister gebildet hat.

Aber aus dieser äusserlichen Meisterschaft, sobald sie vollendet errungen ist, entwickelt sich eine neue Poesie; nicht mehr die naive, unbewusste, sondern eine bewusste, in welcher Form und Inhalt ganz einhellig sind. Auf der Grenze inmitten dieses Uebergangs stehen vier Bilder, „Vier Tageszeiten, nach dem biblischen Gleichniss vom barmherzigen Samaritaner“. Die Geschichte des Samaritaners ist nur Staffage und hätte recht gut aus diesen Bildern weggelassen werden können; der Meister wird sich eine symbolische Parallele zwischen den Tageszeiten und Lebensstadien, anknüpfend an eine symbolische Auffassung der biblischen Parabel, gedacht haben, denn das geht aus den Titeln der einzelnen Bilder hervor; indessen ist ihm die Durchführung derselben in dieser Weise nicht gerathen. Die Bilder sind feine landschaftliche Compositionen von sehr schöner Linienführung und kräftiger, bestimmter Farbengebung; es herrscht aber in der Durchführung eine gewisse Leere, ein gewisses conventionelles Machwerk des Einzelnen, welches, da dieses Einzelne dennoch an individuelle Natürlichkeit Anspruch macht, mangelhaft erscheint.

In den Cartons zu den biblischen Landschaften fällt dieser Mangel nicht mehr auf. Hier waltet die freie Poesie,

das Gegenständliche macht nicht mehr Anspruch auf Naturwahrheit und Wirklichkeit, es ist nur Form und Träger für Gedanken und Empfindung. Viele dieser meisterhaft gezeichneten Blätter sind unübertrefflich in ihrer Art; die tiefste Empfindung drückt sich in der schönsten und vollendetsten Form aus. Obgleich eine gewisse stylistische Aehnlichkeit in allen diesen Darstellungen vorhanden ist, sind sie doch von der grössten Verschiedenheit nach Inhalt und Form. Die Gefühlsstimmungen, angeregt durch die biblischen Motive, sind die allerverschiedensten, und eben so die ihnen entsprechenden Formen. Die lieblichste Heiterkeit idyllischen Lebens, milde Trauer um den Abschied des Vergänglichen, erhabener Aufschwung ahnungsvoller Andacht, das erschütternde Grausen vor dem tragischen Walten elementarischer Mächte spricht sich auf die charakteristischste Weise aus. „Noah's Opfer", „Noah pflanzt Weinberge", „Abraham's Begräbniss im Hain Mamre", „Die Sündfluth", „Man predigt von dem Namen des Herrn im Stamme Seth", und ganz besonders „Hagar und Ismael in der Wüste" und derselben „Rettung durch den Engel" dürften die originellsten und gelungensten unter diesen schönen malerischen Gedichten sein. Das letztgenannte ist meines Wissens die einfachste, grossartigste und ergreifendste Darstellung unter den zahlreichen Darstellungen dieses oft behandelten Gegenstandes. Die in Oel gemalten Farbenskizzen zu den biblischen Landschaften können den Eindruck, welchen die Carton's machen, nur schwächen. Derb und grell in Farbe und Behandlung, wirken sie noch ungünstiger durch die geschmacklose Einrahmung paarweise in schwarzen Leisten mit goldener Inschrift.

Der Künstler hat später eine Anzahl der eben besprochenen biblischen Compositionen, welche als Zeichnungen einen so wohl verdienten Beifall gefunden haben, in etwas veränderter Form gemalt. Dass diese Bilder durch die Uebersetzung in Farben und durch die malerische Behandlung viel gewonnen haben, möchte ich nicht behaupten;

vielleicht erscheint Manches in diesem grösseren Maassstab und in der ganzen Ausführlichkeit des fertigen Bildes weniger anregend für unsere Phantasie als in jener einfacheren Form der Kohlenzeichnung, welche Manches nur andeutet, was das Gemälde ganz ausspricht. Vielleicht auch stört die eigenthümliche Anordnung der Bilder, welche immer zwei, ein grösseres und ein kleineres, in einem übergrossen und schweren vergoldeten Rahmen, wie Paneele in einem Thürflügel, mit biblischen Beischriften, verbindet, den ganzen Genuss derselben. Genug, jenen Hauch der Poesie, welcher in den vortrefflichen Zeichnungen wehte, besitzen diese Bilder nicht im gleichen Maasse.

Wie J. W. Schirmer die Bücher Moses malend nachdichtet, so Friedrich Preller in Weimar die Odyssee, jedoch in einer etwas anderen Weise.

Ist bei den biblischen Compositionen Schirmer's die landschaftliche Stimmung das Wesen der Darstellung, so ist es in den Compositionen Fr. Preller's die rhythmische Form.

Bei den Schirmer'schen Darstellungen herrscht das Landschaftliche vor, die Figuren sind untergeordnet, der historische Stoff ist gewisser Maassen nur Vorwand, nur Motiv zur Darstellung und nicht der Kern und das Wesen derselben; bei Preller hingegen ist der historische Gegenstand Grund und Ursache der bildlichen Darstellung, die Figuren sind eben so wesentlich wie das Landschaftliche und können davon unmöglich getrennt werden, auch nicht der blossen Form nach, denn Eines completirt das Andere. Bei Schirmer ist es Glanz und Farbe vorzüglich, was das Gedicht macht, bei Preller Rhythmus und Form.

So näheren sich Preller's Odysseus-Bilder unter allen den modernen Landschaften am meisten jenen Werken der alten italienisch-französischen Meister, ich stehe aber nicht an, zu behaupten, dass sie dieselben an Vollendung des Formellen übertreffen und also auch in dieser Richtung zeigen, dass die deutsche Landschaftsmalerei zu Ende des

fünften Jahrzehntes in unserem Jahrhundert im Verhältniss zu den älteren Schulen vorschreitet.

Die Preller'schen Compositionen zeichnen sich aus durch einen ungemein klaren, durchdachten Bau, durch eine ungemein graziöse Linienführung, durch eine ungemein künstlerische, oft etwas zu künstliche Abgeschlossenheit der Bilder in sich. Scheinbar ganz unbefangen bildet der Meister aus Stämmen und Geäst, aus Laub- und Pflanzenwerk ein Liniengeschlinge, wie reiche Arabesken, und weiss diesem Linienspiel immer einen dem Gegenstand entsprechenden Charakter zu geben. Bald ist er lieblich zierlich, bald üppig und reich, bald bedeutungsvoll grossartig. Bei aller dieser Künstlichkeit der Compositionen sind doch die Localitäten und Handlungen sehr wahrscheinlich und einfach dargestellt; es ist nirgend die schwülstige Heldenhaftigkeit, das falsche Pathos, worein selbst die guten Stylisten so leicht verfallen. Die Zeichnung der Figuren, die Anordnung derselben in Gruppen ist überall sehr zu loben, und wenn sie überhaupt auch nur dem formellen Ganzen als Theile dienen, so entsprechen sie doch an sich den darzustellenden Begebenheiten.

Indem ich mich nun zu den Naturalisten unter den Landschaftern wende, wird es mir schwer und fast unmöglich werden, auf dieselbe Weise zu berichten wie bisher; nicht nur der ungemeinen Zahl ihrer Werke wegen, sondern auch wegen des Charakters derselben. Die grössere oder geringere Meisterschaft des Technischen ist durchaus bedingend bei Werken, welche keinen anderen Anspruch machen, als das natürliche Gegebene künstlerisch abzuspiegeln, und eben dieses Technische lässt sich schwer mit Worten schildern.

Ich brauche wohl kaum zu bemerken, dass auch unter den Naturalisten sich grosse Unterschiede machen lassen; ganz und gar Spiegelbild des Gegebenen ist wohl kein Kunstwerk; die Eigenthümlichkeit des Künstlers, sein

Geschmack ist sehr bedingend, nicht nur für die Wahl seines Gegenstandes, sondern auch für die künstlerische Anordnung desselben; ein noch so naturalistisches Kunstwerk ist doch immer anders als die wirkliche natürliche Erscheinung, die es darstellt.

Der ausserordentliche Fortschritt, ja die gänzliche Umwandlung der künstlerischen Darstellungsweise, welcher sich in den Bildern Schirmer's zeigt, wird noch auf eine andere sehr interessante Weise in den Werken eines anderen berühmten Meisters der Düsseldorfer Schule zur Erscheinung gebracht.

Unter den naturalistischen Landschaftsmalern dürfte wohl Andreas Achenbach ziemlich unbestritten den ersten Rang einnehmen. Mit der allergrössten Vielseitigkeit behandelt dieser Meister die verschiedensten Gegenstände, und immer höchst charakteristisch und mit staunenswerther Vollendung. Seine Meisterschaft in der Behandlung scheint durchaus jede Schwierigkeit überwunden und beseitigt zu haben und erscheint dennoch nie als Bravour; sie dient immer nur dem Zwecke. Nirgendwo ersehen wir jenes Effectmachen, jenes Coquettiren mit der Geschicklichkeit, in welches sehr gewandte Meister so leicht verfallen.

Die älteren, wie die neueren Bilder, welche Andreas Achenbach vor 1861 schuf, zeigen mehr noch wie die Schirmer'schen Landschaften den Fortschritt, nicht nur in der Weise, wie ihn die ganze deutsche Künstlerschaft mitgemacht hat, sondern auch noch die interessanten Stufen der individuellen Entwicklung eines malerischen Talentes, wie sie selten erscheinen.

Es hat sich nämlich das erste selbstständige Bild, welches Andreas Achenbach gemalt hat, in einer Privatsammlung erhalten und so war es möglich, die ersten Anfänge des Künstlers mit seinen späteren Werken zu vergleichen, durch welche er die ungetheilteste Bewunderung aller Künstler und Kunstverständigen errungen hat.

An sich ist dieses Erstlingswerk freilich nichts besonders

Merkwürdiges, wenn es nicht dadurch merkwürdig wird, dass sein Autor erst etwa siebenzehn Jahre zählte, als er es malte; es ist eine einfache Ansicht des Düsseldorfer Akademie-Gebäudes und des Platzes davor, auf welchem allerlei Figürchen wimmeln, an denen der junge Künstler, auf sehr jugendliche Weise, seinen Spass gehabt hat. Auch die grössten Bäume wachsen zuerst als unscheinbares Pflänzchen aus der Erde; wäre nicht aus dem Urheber des eben besprochenen Bildchens ein so grosser Meister geworden, wir würden es gewiss nicht beachtet haben, bemerkenswerth aber ist ein grosses Bild, welches nur zwei Jahre später entstanden, bereits eine sichere und den Gleichzeitigen gegenüber eine grosse Meisterschaft zeigt, „eine Marine mit Leuchtthurm“. Noch mit spitzem und scharf zeichnendem Pinsel gemalt, fast ähnlich in der Behandlung mit Bildern von Scheuren, aus jener und späterer Zeit, etwas dürftig und trocken von Farbe, spricht sich doch bereits eine Kühnheit und Freiheit der künstlerischen Anschauung und eine für einen so jungen Künstler erstaunliche Selbstständigkeit der Naturanschauung darin aus. Schon sieht man, dass der Künstler nicht gewohnte Wege wandelt, sondern seinen Genossen vorausschreitet.

Und so hat sich dies ausserordentliche Talent fortentwickelt. Mit jedem bedeutenderen Werk zeigt er sich auf der Höhe der Kunst, um diesen Gipfel mit einem nächsten Werk zu überschreiten.

Andreas Achenbach ist immer ein Naturalist in der Kunst gewesen und geblieben, und hat dadurch mit der eigentlichen Schule in Düsseldorf lange Zeit in einer Art von Opposition gestanden, denn diese Schule, obgleich eine durchaus nicht stylistische, meinte dennoch immer, idealere Wege zu wandeln, und es hat lange gedauert bis sie endlich wirklich selbstbewusst das wurde, was sie doch eigentlich immer war.

Jene romantisch-poetische Gefühlspoesie, welche ich als der älteren Düsseldorfer Schule eigen bereits früher schil-

derte, spukte auch in der Landschaft, man suchte vor allen Dingen „Stimmungen“ und fand sie, so gut es ging. Diesem scheinbaren Gefühlswesen steht freilich Achenbach's Kunstweise sehr schroff entgegen, in welcher das Natürliche als solches ohne weitere Nebenbedeutung, an und für sich selbst, erscheint.

Die ausserordentliche technische Meisterschaft hat man ihm freilich niemals abgestritten, noch auch die Wahrheit seiner Darstellung, und die überraschende und immer überzeugende Frische derselben.

Ein zehn Jahre später, als das zuvor erwähnte, gemaltes Bild, „Hardanger Fjord“, eine norwegische Meeresbucht, von hohen düstern Bergen umgeben, bezeichnet wieder eine Entwicklungsstufe des Meisters und wurde bei seinem Erscheinen als ein unübertreffliches Werk bewundert, obgleich man später wieder späteren Werken mit Recht den höheren Preis zuerkannte.

In diesem Bilde erscheint ein Streben nach glänzender Farbe, nach starken Contrasten und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, etwas Aeusserliches, was sonst in Achenbach's Werken nicht erscheint; es ist nicht ganz so objectiv aufgefasst und dargestellt, wie die früheren und wie die neueren seiner Bilder. Es zeigt sich darin gewisser Maassen ein Uebergang von der naiven Meisterschaft, welche ihm, wie manchen Künstlern der Düsseldorfer Schule eigen war, zu der späteren bewussten selbstständigen Meisterschaft des vollendeten Künstlers und beherrscht ihn, bis er es selbst beherrschen und seinen Zwecken unterzuordnen lernt.

Drei grössere Bilder zeigen die Vielseitigkeit des Meisters auf's beste, „Eine Stadt in Sicilien“, eine sonderbare, ungewöhnliche Erscheinung, fremden fast orientalischen Charakters in eigenthümlicher Lage ist in einem Bilde mit der ganzen Treue und Schlichtheit photographischer Nachbildung wiedergegeben und macht bei aller Seltsamkeit einen so überzeugenden Eindruck, dass man sich sagt: so muss es sein, es kann gar nicht anders sein; eine „nieder-

ländische Landschaft“ hingegen, ein Gegenstand, wie wir ihn so oft gesehen, dass er wenigstens den Reiz des Neuen und Unbekannten nicht hat, erfreut uns durch eine unglaubliche Durchbildung des Details bis in's Kleinste und durch die meisterhafte Leichtigkeit, womit dieses unendliche Detail behandelt ist.

„Stürmische See, die Einfahrt des Hafens von Ostende“, zeigt uns den Künstler als unübertroffenen Meister im Fach der Marine. Die Bewegung der Wellen, das eigenthümliche Leben des tobenden Elementes kann wohl nicht überzeugender dargestellt sein, als in diesem Bilde. Es ist bezeichnend, dass man bei den meisten Bildern dieses Meisters an die Farbe kaum denkt; sie ist so naturgemäss, dass man sie eben als selbstverständlich hinnimmt; dennoch ist diese scheinbare Einfachheit und Natürlichkeit das Werk der höchsten Kunst, nur sind auch hier die künstlichen Contraste und Effecte nicht in Virtuosenweise zur Schau gestellt, sondern dienen dem Zweck des Bildes, der natürlichen Erscheinung. Achenbach's Bilder machen bei aller Einfachheit der Erscheinung oft mehr Wirkung, als die gesuchtesten Effecte der Coloristen par excellence.

Von den späteren Bildern Achenbach's ist ganz besonders „eine Aussicht von der Insel Capri“ zu rühmen, ein Bild, worin der Meister sich eine Aufgabe gestellt hat, welche nur die grösste künstlerische Gewandtheit mit der vollen Herrschaft über die malerischen Mittel lösen kann. Von der Höhe des Felsenufers schweift der Blick über die unendliche Meeresfläche, welche, von der Sonne beleuchtet, die im Bilde für den Beschauer durch Wolken verdeckt ist, wie polirtes Silber glänzt und blitzt.

Kein Meister der älteren Schulen hat sich an dergleichen Naturerscheinungen gewagt, denn die Mittel der Farbe sind dem Gegenstande nicht gewachsen; dennoch ist es hier gelungen, wenn auch nicht das blendende Licht eines solchen Effectes, welches für unsere Augen fast zu stark ist, doch ein so überzeugendes Bild dieses Effectes

hervorzubringen, dass wir davon getäuscht werden, und wirklich den flimmernden beweglichen Widerschein der strahlenden Fläche zu sehen meinen.

In der „Holländischen Landschaft bei Mondschein“ vermuthe ich fast eine Art von Spiel des Meisters, welcher es einmal versuchen wollte, in anderer Weise, in der Weise der alten Holländer zu malen, wie er denn in neuerer Zeit wohl manchmal in kleineren Bildern absichtliche Anklänge an Ruysdael zeigt. Dieser Mondschein, welcher fast braun in braun und nur mit dünnen, fast durchsichtigen Farben gemalt ist, erinnert ganz durchaus an manche Bilder von van der Neer.

Ein noch neueres Bild, und wohl mit eines der bedeutendsten, welche Andreas Achenbach gemalt hat: „Hohe Fluth“, ist dagegen wiederum durchaus in seiner eigensten Weise gemalt.

Brandend wälzen sich die Wellen in die Hafenmündung hinein, über dem weiten unruhigen Meere ballen sich wilde Gewitterwolken zusammen, in der Ferne am Horizont zuckt ein röthlicher Blitz. Ein höchst einfaches Motiv für ein so grosses Bild; aber auch nicht das Motiv ist es, was dem Bilde seinen Werth giebt, sondern die wunderbare Naturwahrheit der Darstellung, welche nur bei solcher Freiheit der Behandlung, bei einer so allseitig ungehinderten Meisterschaft gelingen kann. Und dennoch ist es auch nicht die Naturwahrheit allein, welche dem Bilde seinen Reiz verleiht; mit bewusster Kunst ist die Farbenwirkung desselben zu einem mächtigen Effect gesteigert, obgleich nirgendwo ein willkürlicher Ton auftritt, welcher etwa nicht direct aus der Natur genommen oder gegen diese zu streiten schiene. Nur beruht die künstlerische Composition nicht auf dem Spiel der Linien, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit. Für den Beschauer, welcher malerische Technik zu erkennen und ihre Künstlichkeit zu schätzen weiss, ist die Behandlung des bewegten Wassers in Achenbach’s Bildern immer eine Quelle bewundernden Vergnügens.

Auch in diesem Bilde ist dieser Theil bei der grössten Bestimmtheit der Form in den stürzenden brandenden Wellen mit solcher Leichtigkeit behandelt, dass diese Behandlung wie ein Spiel erscheint und alle Schwierigkeiten vergessen lässt; ich wüsste keinen Marinemaler, der in dieser Beziehung eine grössere Meisterschaft zeigte oder gezeigt hätte.

Fasse ich den Eindruck zusammen, den diese oben geschilderten Bilder auf mich gemacht haben, so muss ich gestehen, dass in der Zeit vor 1861 Andreas Achenbach der einzige Künstler ist, welcher in seiner naturalistischen Richtung so vielseitig und in seiner Vielseitigkeit so überall meisterhaft erscheint, welcher die höchste Virtuosität und Bravour der Technik so durchaus nur in wirklich künstlerischem Sinne und zu künstlerischem Zwecke anwendet, dass wohl keine andere Nation seines Gleichen in diesem Fache aufweisen kann. —

Indem ich in den Werken von J. W. Schirmer und Andreas Achenbach die zwei berühmtesten Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule geschildert habe, bin ich von den Anfängen auf die spätere Zeit hinübergesprungen; es bleiben mir jedoch noch einige Künstler zu nennen, deren bedeutendste Werke in die solcher Weise schnell übergangene Periode fallen. Ich erwähne hier ältere Bilder von Caspar Scheuren in Düsseldorf, worin die Eigenthümlichkeit dieses, zur Zeit der Anfänge der Düsseldorfer Schule hochberühmten Meisters sich in günstiger Weise zeigen.

Caspar Scheuren hat in seinen besseren Werken eine ungewöhnliche Eleganz und feine Behandlung bei einer klaren, anmuthigen Farbe, welche seine Bilder sehr gefällig macht; dabei ist in diesen früheren Werken eine gewisse poetische Stimmung, welche, fern von der trübseligen Trauer so vieler Düsseldorfer Künstler aus jener Zeit, dennoch

eine höchst romantische Welt vor unsere Augen zaubert: es ist wie ein Hauch poetisch schwärmender Jugend in seinen Bildern.

Aber die Jugend und die Jugendschwärmerei vergeht, und in späterer Zeit ist der übergeniale Künstler auf sehr flache Pfade gerathen und hat vernünftiger Weise sich endlich ausschliesslich auf ornamentale Illustrationen und Arabesken verlegt, worin er mit unbestreitbar grossem Geschmack Vielgerühmtes leistet. Ich erwähne namentlich sein Rhein-Album, welches die Vorzüge des Künstlers im besten Sinne zeigt. Ein Oelgemälde, „Ansicht von Coblenz und Ehrenbreitstein“ aus den letzten fünfziger Jahren zeigt keine einzige der guten Eigenschaften mehr, welche dem Künstler früher eigen waren; es ist nur das leichte flüssige Machwerk geblieben, welches ohne innere Bedeutung eine leere Manier geworden ist.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Düsseldorfer Landschafterschule ist Adolf Karl aus Hamburg, der früh während eines Aufenthaltes in Rom und gerade in dem Moment seiner besten Kunstentfaltung starb. Karl kam mit den Traditionen einer ganz veralteten und vergessenen Kunstschule, der Kopenhagener, nach Düsseldorf und bildete in kürzester Zeit nicht nur sich zu einem höchst originellen Coloristen in der Landschaft aus, sondern gewann auch einen zwar niemals ausgesprochenen, aber sehr auffallenden Einfluss auf die übrigen Künstler dieses Faches in Düsseldorf; ich glaube sogar nicht zu irren, wenn ich behaupte, das jene coloristische Wendung in Achenbach's Kunst, wovon ich ein Beispiel berichtete, nicht ohne diesen Einfluss geblieben ist.

Ich lege darum so viel Gewicht auf diese Vorgänge und Umwandlungen in der Düsseldorfer Landschafterschule, weil sie späterhin überall eingetreten sind und nur nicht überall an dieselben Ursachen anknüpfen. Vielleicht hat die Düsseldorfer Schule nicht so geniale Künstler unter ihren ersten Begründern aufzuführen, wie die Münchener;

ihre Anfänge waren beschränkter und bescheidener, aber keine andere deutsche Schule ist in diesem Sinne so folgerecht fortgeschritten und hat eine so sichere Meisterschaft erworben, wie die Düsseldorfer Landschafterschule, und keine deutsche Schule hat einen so weit greifenden Einfluss gewonnen, wie sie.

Die Anfänge der neueren deutschen Kunst in der Landschaft gingen, wie alle ihre Anfänge, von der poetischen Idee aus, welcher das Stoffliche nur zum Mittel diente, und, damit unleugbar consequent, von der Zeichnung.

Eine stylistische Kunst bildete das Gegebene selbstständig um zum poetischen Gebilde, und erst allmählich mit dem Wachsen der technischen Fähigkeit zum treuen Nachahmen des natürlich Gegebenen wuchs bei den Künstlern der Begriff von dessen selbstständiger Bedeutung; das Ideal verschwindet gegenüber der Anschauung des Wirklichen: das ist der Gang aller neueren Kunst, sobald sie selbstbewusst wurde. So beruht die landschaftliche Kunst von Koch und seinen Nachfolgern auf einer rein poetisch formellen Umwandlung der Natur, ja, nicht einmal dieser, sondern des Spiegelbildes derselben in der poetischen Auffassung des Künstlers, und auch bei Rottmann und den früheren Münchenern ist dies theilweise der Fall.

Bei den früheren Düsseldorfern tritt das natürlich Gegebene vorherrschender auf, Lessing, den ich hier als Muster anführen muss, folgte in seinen landschaftlichen Werken fast durchaus dem natürlich Gegebenen und wandelt es nur um, indem eine persönliche Gefühlsstimmung in der Auffassung durchklingt; formell aber fast gar nicht.

Ich nenne einige Beispiele davon: „Der Klosterhof im Schnee“ und „Landschaft mit Kloster“, ersteres Bild von 1828, letzteres von 1834.

In beiden Bildchen ist das Bestreben einer treuen, bis in's Einzelnste genauen Naturnachahmung das erste, was uns auffällt; in dem ersteren ist diese Naturnachahmung gefärbt durch jugendlich-sentimental schwermüthiges Ge-

fühl, welches, freilich bescheiden im Hintergrunde, die Ahnung eines trüben Ereignisses als Staffage hineinbringt. In dem zweiten ist die ebenfalls todesmahnende Staffage schon lediglich Staffage geworden und das Kloster selbst ist nur ein ganz zufälliger Bestandtheil der Landschaft.

Aber die naive Naturanschauung und Naturnachahmung ist dieselbe geblieben, von künstlerisch bewusster Composition, Farbe, Technik keine Spur: der Maler ist ein Spiegel, freilich ein selbstständiger und keine Maschine, wie einige unserer neuesten Realisten sich mit Mühe zu werden bestreben.

Dieser Charakter der landschaftlichen Darstellung ist lange Zeit der deutschen Kunst eigen geblieben, erst unendlich hoch erhoben worden, dann gleicher Weise getadelt; Lessing's neuere Landschaftsbilder haben ihn noch in etwas geändertem Maasse.

Die zwei Landschaften „mit Kriegsstaffage", deren ich schon früher erwähnte, sind im strengsten Sinne naturalistisch aufgefasste Bilder, wie die Natur sie einem einiger Maassen begeisterungsfähigen Menschen äusserst häufig vor Augen stellt.

Es ist darin durchaus keine Form oder Combination von Formen, welche an sich nicht ganz alltäglich wäre, und dennoch ist darin nicht der objective Naturalismus, den wir in Achenbach's Bildern finden; es ist andererseits aber auch nicht die Poesie der formellen Kunst darin, welche die Stylisten und Coloristen besitzen, es ist einfach die Erscheinung des Wirklichen, wie sie sich in der Seele eines poetisch gestimmten Menschen spiegelt; wie etwa ein unbedeutendes Garnichts des gewöhnlichen Lebens einem lyrischen Poeten ein reizendes, anregendes Gedicht eingiebt.

Einfacher noch und sogar etwas nüchtern ist ein neueres landschaftliches Werk des vortrefflichen Meisters, eine „deutsche Waldlandschaft" etwa aus Schwaben oder vom oberen Rhein, worin ich nur die gesuchte theatralische Staffage bedauere, welche in so prätentiöser Weise auftritt

und ganz überflüssig ist. Auf diesem Standpunkt der künstlerischen Anschauung können wohl einzelne begabte Meister verharren, wie denn vor 1861 noch manche unserer besten Landschaftsmaler mehr oder minder darauf stehen, aber keine Schule, und so ist die deutsche Landschaftsmalerei auch davon abgewichen.

Die selbstständige Bedeutung der malerischen Erscheinung in Farbe und Haltung des Bildes, als solches, musste Herrschaft gewinnen und hat sie gewonnen. Auch dieser Standpunkt, welcher in fremden Schulen, besonders in der englischen, zu weit grösserer Geltung gekommen ist, wie bei uns, scheint jedoch auch bei uns 1861 bereits wieder überwunden zu sein.

Die coloristische Auffassung der landschaftlichen Bilder tritt in der deutschen Landschaftsmalerei, meines Wissens, zuerst selbstständig in den Bildern von Karl hervor, welche jedoch im Allgemeinen wenig bekannt sind. Der Künstler starb in der besten Entwicklung dieser seiner eigenthümlichen Richtung. Eine gewisse Manier ist diesen Bestrebungen nicht abzusprechen, die Farbenstimmung, eine reiche goldene, worin sehr leicht zu findende Contraste eine milde Harmonie bilden, findet sich in fast allen wieder.

Ausser der höchst anmuthigen, harmonischen Farbe ist eigentlich an diesen Bildern nichts zu rühmen; von Charakteristik und feinerer Formenbildung und Zeichnung ist kaum eine Spur darin.

Christian Morgenstern in München ist ein vielseitiger Künstler, der jedoch nur in einem bestimmten Charakter wirklich Ausgezeichnetes leistet; seine norwegischen Landschaften, seine Wasserfälle und Meeresstrande sind bei Weitem nicht so vollendet und vortrefflich, wie seine deutschen Landschaften aus der Nähe und Umgegend von München. Diese Bilder, bald sehr graziöse, schön gezeichnete Baum- und Waldgruppen, bald Moor- und Haideflächen darstellend, zeigen durchaus einen Künstler ersten Ranges. Ein feiner Ton, ein schönes Licht, mässige Farben

Contraste zeichnen diese Werke vor vielen aus, jedoch gelingt es dem Künstler nicht immer, die angegebene Farbenstimmung ganz consequent durchzuführen; seine Formen sind fast immer vortrefflich, aber nicht immer entsprechen ihnen die Vorgründe. Später, (gegen 1860—1861) neigt der Künstler in einigen Werken mehr zu einer coloristischen Richtung. Es ist eigenthümlich genug, dass gerade in der Münchener Schule, welche vorher den Ruhm strenger und fast zu strenger Zeichnung unbestritten besass, sich gegen Ende der fünfziger Jahre eine ganz und gar coloristische Kunstweise verbreitet, welche vielleicht gerade durch den plötzlichen Uebergang die Vorzüge der strengen Form verliert, ohne die eigentlichen Reize der Farbe ganz zu gewinnen. Christian Morgenstern's „Mondschein auf dem Meere“, welcher dieser Zeit angehört, hat indessen den Reiz des nächtlich dämmernden, spielenden Lichtes eben so, wie ein „Mondschein an der norwegischen Küste“ von Knud Baade, welcher in diesen Darstellungen vielfach bewährt ist.

Vortrefflich und besser wie in allen früheren Werken, welche ich von diesem Künstler gesehen habe, zeigt sich Max Haushofer, der der älteren Münchener Schule angehört, in einer „Partie vom Kölnthaler-See in der Schweiz“, einem Bilde, welches aus dem Jahre 1860 stammt; die feinste Beobachtung und Darstellung eines sehr flüchtigen Phänomens bringt dieselbe Wirkung auf den Beschauer hervor, wie die natürliche Erscheinung, der leiseste, schleierartige Nebelhauch, welcher sich bei heller Mittagssonne über See und Berge breitet und mit seinem Silberschimmer die Landschaft so weit und weich macht, ist in diesem Bilde bewundernswürdig wiedergegeben, und man fühlt vor demselben beinahe dasselbe eigenthümliche, körperliche Behagen, welches diese Wetterstimmung in der Natur in uns hervorruft.

Unter den Bildern von Zwengauer in München zeichnen sich die aus, welche Sonnenuntergang und Dämmerung

darstellen. Die Gluth des Abendhimmels nach eben gesunkener Sonne über flachsumpfiger Landschaft und das Wiederstrahlen des Lichtes von stillem Wasser versteht der Künstler unübertrefflich darzustellen.

Eine ausserordentliche glänzende Farbenpracht zeigt eine „Ansicht von Algeziras mit der Bucht von Gibraltar“ von Fritz Bamberger in München; die Localtöne sind darin äusserst bestimmt und von stärkstem Contrast und ein Sonnenschein erleuchtet die Landschaft, wie wir ihn in unseren nordischen Ländern nicht kennen; breit und energisch behandelt, macht das Bild eine grosse Wirkung, ohne dass, wie bei manchen andern, die Absicht Wirkung zu machen, zu sehr bemerklich wäre. August Löffler's „ägyptische Landschaft“ macht weniger Anspruch auf individuelle Charakteristik südlicher Welt; es ist eine componirte Landschaft und zwar eine schöne Composition, in welcher die fremdartigen Formen der südlichen Gewächse mit grossem Stylgefühl behandelt sind; das Bild macht einen reichen, und zugleich ernsten Eindruck. In zwei landschaftlichen Federzeichnungen desselben Künstlers scheint mir das Landschaftliche zu sehr über die Staffage vorzuwiegen, welche durch den Gegenstand Anspruch auf höhere Bedeutung macht; Scenen aus Schiller's „Kampf mit dem Drachen“ und den „Kranichen des Ibikus“ scheinen mir als untergeordnete Staffage einer Landschaft nicht recht am Platze.

Unter den übrigen Landschaften der Münchener Schule zeichnet sich eine „Idylle aus der fränkischen Schweiz“, von Geist, durch eine sehr feine anmuthige Composition aus, sowie mehrere Gebirgslandschaften von Julius Lange, in welchen jedoch hin und wieder eine etwas unruhige Behandlung störend ist; auch „Chamounix mit dem Montblanc“ von A. Obermüller, sowie eine „Partie aus dem Sarnthal bei Botzen“ von C. Millner und einfache Bildchen von Sebastian Habenschaden, welcher ganz besonders als Thierbildner unter den Bildhauern ausgezeichnet ist, sind rühmend zu erwähnen. Ferner bethätigten ihre Kunst in vortreff-

licher Weise Langko, M. Zimmermann und Waegen in München.

Eine besondere Richtung auf Farbe und virtuose Behandlung zeigt sich am Beginn der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete der Landschaft, gerade wie wir sie bei den Genremalern und selbst bei den Historienmalern antrafen.

Wenn ich E. Schleich in München zu diesen Virtuosen zähle, so will ich damit nicht die ernsten Vorzüge seiner Bilder unterschätzen, welche hauptsächlich in einer sehr bestimmten Charakteristik bestehen; die Farbe aber und die Behandlung nimmt in diesen Bildern einen hohen Rang ein.

Die Farbe ist äusserst fein und zugleich von grosser Wirkung, und die Behandlung ist sehr originell und schwer zu schildern; es ist mehr die Gesammthaltung und Wirkung, welche der Meister erstrebt, als die Durchbildung des Einzelnen.

Man darf ihn einen ausgezeichneten Coloristen nennen. Sein „Nachtbild aus Venedig“ ist eine vortreffliche Darstellung einer weichen, duftigen Mondnacht, worin das Einzelne und die Formen der Gegenstände verschwinden, und nur eine allgemeine träumerische Stimmung bleibt. Ein sehr grosses Bild dieses Künstlers, eine „Gegend am Chiemsee“ ist in der Farbe und Behandlung im Sinne der farbigen Erscheinung ganz vortrefflich, ein Bild, welches durchaus an die kühnen landschaftlichen Versuche von Rubens erinnert.

Unter den Düsseldorfern treten neben Andreas Achenbach besonders A. Leu und Hans Gude als ausgezeichnete Meister hervor. Beide Naturalisten, beide im Besitz einer Technik, welche jede Schwierigkeit bewältigt, sind sie doch in der Auffassung sowohl, wie in der Darstellungsweise unter sich und von Jenem sehr verschieden.

Nicht so universal gewandt wie Andreas Achenbach, bewährt Leu seine Meisterschaft meistens in Gebirgsbildern, worin sich eine künstlerisch freie Anordnung, um nicht zu

sagen Composition, da die Landschaftsbilder dieser Richtung mehr auf gegebenen als erfundenen Motiven beruhen, mit einer klaren, edlen Farbe, welche alle Uebertreibungen und gewaltsamen Effecte meidet und eine virtuose Behandlung verbindet, welche immer bescheiden und nur dem Zweck dienend, niemals anspruchsvoll hervortritt. Dabei geben seine Bilder, was wir in dergleichen Darstellungen selten finden, die mächtige Grösse der Gegenstände; der Künstler weiss das richtige Verhältniss zu finden. In seinem Bilde „Der Obersee in Baiern“ ist dies auf eine überraschende Weise gelungen, und zugleich ist das Spiel der Schatten, welche vorüberziehende Wolken auf die gewaltigen Felsenwände werfen, vortrefflich und wirklich täuschend wiedergegeben. In ähnlicher Weise vortrefflich ist ein anderes Gebirgsbild dieses Meisters, „Der Watzmann am Königssee“. Weniger glänzend erscheinen des Künstlers Vorzüge in einem Gemälde aus dem Jahre 1860 „Der Hintersee in Baiern“.

Hans Gude ist mehr Virtuose und demgemäss in einzelnen Darstellungen besonderen Charakters besonders ausgezeichnet, jedoch nicht im Sinne, als ob seine Kunst eine bloss äusserliche, auf Effect berechnete wäre. Im Gegentheile, in den ihm eigenthümlichen Gegenständen ist dieser Künstler ein so feiner Beobachter der Natur und ein so treuer Darsteller derselben, dass ihm auch der feinste Zug derselben nicht entgeht. Zwei grössere Bilder vom nordischen Seestrand geben das Natürliche mit solcher Wahrheit wieder, dass wir am plätschernden Meer den kühlen Hauch zu fühlen glauben, der darüber her uns entgegen weht, Seeluft und Seewind. Doch ist nicht Alles in diesen Bildern so durchaus naive Naturnachahmung; die Beleuchtung, so wahr wie sie erscheint, verräth ein ganz bestimmtes, sehr glücklich gelöstes Farbenproblem, welches von grosser Wirkung ist.

Ein grosses Bild, „Norwegische Gebirgslandschaft“, sowie eine „Nordische Hochebene“ sind gleichfalls höchst

bemerkenswerth durch die charakteristische Darstellung des Landes und seiner eigenthümlichen Wetterverhältnisse. Dagegen ist „Ein deutscher Buchenwald", von demselben Künstler, nicht zu loben und zeigt, dass seine Kunst nicht allen Gegenständen gewachsen ist.

Ich möchte die zahlreichen Landschaftsbilder aus der Düsseldorfer Schule beinahe nach den Gegenständen in bestimmte Classen theilen, denn allerdings verbindet in dieser Schule eine verwandte Auffassung und eine verwandte Farbe und Behandlung sehr viele mehr oder minder begabte Künstler, und ihre Werke, so fern sie ähnliche Gegenstände behandeln, haben eine gewisse Aehnlichkeit. Nicht als ob jener alte Tadel, welcher in früheren Zeiten dieser Schule so oft gemacht worden, zuträfe, dass eine uniforme Weise der Darstellung sie alle gleich machte, es macht sich besonders in späterer Zeit eine grosse Verschiedenheit unter diesen Künstlern geltend, doch bleibt eine gewisse unverkennbare Verwandtschaft.

Die immer schönen, immer interessanten, immer dankbaren Gegenstände der Alpenwelt bieten die Motive zu zahlreichen Bildern, und so ist aus ihrer Darstellung beinahe ein eigenes Fach geworden, welchem sich manche Künstler ausschliesslich widmen; jedoch sind ihrer zu viele, als dass ich aller nach Verdienst gedenken könnte. Karl Jungheim's „Lauterbrunnen-Thal" ist eine ganz vortreffliche Landschaft von grossartigem Charakter, schöner, reicher Farbe und meisterhaftester Behandlung; so auch desselben Künstlers „Wasserfall aus dem berner Oberlande". Auch schuf dieser Künstler sehr anmuthige Parklandschaften, in denen nur ein etwas gar zu frisches Grün vorherrscht, die aber im Arrangement von seinem Schönheitssinne zeugen.

Gebirgsbilder von Julius Rollmann, namentlich „Das hintere Gosau-Thal" und „Der Kochelsee", sind ebenfalls vortrefflich, wenn auch vielleicht das geschickte, leichte Machwerk hier und da ein wenig zu absichtlich hervortritt

und die Farbe manchmal etwas künstlich gesteigert und nicht ganz wahr erscheint.

Ausgezeichnete Bilder der Gebirgsnatur sind ferner die zahlreichen Landschaften von August Becker, welcher theils in den Alpen, theils an Norwegens Küsten und auf den nordischen Gebirgen seine Gegenstände sucht. Von überzeugendster Wahrheit bei sehr fremdartigem Gegenstande ist seine „nordische Hochebene“, so wie ein „norwegisches Hochgebirge bei Abendbeleuchtung“. Sein „Abend in den Alpen des berner Oberlandes“ ist ein gewaltig grosses Bild, worin eine grossartige Natur mit Geschick und künstlerischem Effect dargestellt ist, nur dürfte die Farbenwirkung dieses Bildes vielleicht ein wenig zu künstlich und absichtlich erscheinen. Anreihend erwähne ich noch eines sehr feinen Bildes von K. Schweich „Das Kaisergebirge“ und verschiedener Bilder von J. W. Lindlar, worunter sich ein grösseres Bild vom „Lago maggiore“ durch eine poetische Lichtwirkung auszeichnet. Schön durch Licht und klare Farbe sind auch die Gebirgslandschaften von A. Kessler, darunter besonders eine „Landschaft vom Genfersee“.

Zu erwähnen habe ich hier noch mehrerer norwegischer Landschaften von Morten Müller und C. Boddom, Gebirgsbilder von A. Schulten, einem Veteranen der Düsseldorfer Schule, und F. Hengsbach's „Hohentwiel mit der Fernsicht auf den Bodensee“, sowie die norwegischen Gebirgsbilder von Steinicke.

Andere Landschaftsmaler wie die oben genannten suchen ihre Stoffe in Wald und Feld, und diese Stoffe, unscheinbarer an sich, bieten oft dem feineren Auge noch feinere Reize. Die Behandlung der Bäume und des Laubes, wo sie die eigenthümliche Hauptsache im Bilde wird, ist zu allen Zeiten eine der schwierigsten Aufgaben des Landschaftsmalers gewesen; wenn in der Gebirgslandschaft eine majestätische oder wilde Natur nur einen mächtigen und erhabenen Eindruck macht, so ist es bei diesen Land-

schaften von weniger bedeutenden Formen meistens die trauliche Lieblichkeit, welche uns anmuthet, oder das zauberhafte Spiel des Lichtes, der beweglichen Luft oder auch die Eindrücke atmosphärischer Ereignisse, das Ahnungsvolle des heranziehenden Gewitters, die zauberhafte Abendstunde oder die kühlen Schauer des frühen Morgens oder mondbeleuchtete Nacht.

Zu den feinsten Landschaften dieser Art gehören: das „vorüberziehende Gewitter“ und „Sonntagmorgen“, von Hugo Becker, einem Künstler, in dessen Bildern ein eigenthümlicher Hauch idyllischer Poesie weht. Das erstere zeigt uns eine hügelige Landschaft; es ist Erntezeit und die Bauern sind im reichen Kornfelde beschäftigt. Ein schweres Gewitter war heraufgezogen und hatte verderblich gedroht, aber ein günstiges Geschick hat es an die fernen Berge zurückgeworfen und jetzt spannt sich auf dem dunkeln Grunde der regenschweren Wolken der Regenbogen über die weite Landschaft, das alte Symbol der Menschen für die schützende, schonende Gottesgewalt. Der alte Bauer blickt mit abgezogenem Hute gen Himmel, die Anderen aber sind bereits wieder eifrig beschäftigt, die Kinder spielen wieder, das drohende Unheil ist vorüber gegangen. So schwierig, zwar nicht die Situation selbst, aber die poetische Stimmung, welche sie hervorruft, mit den Mitteln der Malerei darzustellen ist, so vortrefflich ist es dem Künstler gelungen; das Bild ist bei aller Einfachheit des Gegenstandes reich an tief empfundener Poesie, welche dem Beschauer nicht entgeht, und es ist bei allen diesen Vorzügen der Conception auch vortrefflich gemalt in einer anspruchslosen, aber sehr wahren und schönen Weise.

Das zweite Bild von Hugo Becker versetzt uns in eine wirklich sonntägliche Stimmung. Ein heller Sommermorgen. Unter der breiten alten Linde her, welche den ganzen Vordergrund beschattet, schweift der Blick in’s Thal und in’s Dorf hinab, von wo herauf uns die Kirchgänger entgegen kommen.

Könnte das erst beschriebene Bild leichter und deutlicher in der Poesie des Wortes gegeben werden, so ist eine solche Situation, wie diese, für des Malers Schilderung geeigneter, und sie ist in diesem Bilde besser, wie ich sie mit Worten wiedergeben könnte, gegeben.

In einem dritten Bilde verliert sich der Künstler in ein phantastisch-historisches Gebiet und versucht, uns ein Opfer der alten Germanen im heiligen Haine unter einer uralten Eiche zu schildern.

Eigentlich aber ist hier der Urwald der Gegenstand des Bildes und die Opferhandlung nur die Staffage; es ist eine Mischung von Wahrheit und Phantasie darin, welche eben kein sehr vollkommenes, obgleich ein sehr malerisches Ganzes hervorbringt.

Eigenthümlich durch den Gegenstand wie durch die Behandlung ist eine „thüringische Landschaft“ von T. von Starkenborgh, in welcher mit der frischesten Farbe ein frühlingsfrisches, grünes Wald- und Wiesenthal dargestellt ist. Eine ganz selbstständige Auffassung herrscht in diesem Bilde, frische Luft und heiteres Sonnenlicht; es ist eine grüne Welt, welche nach herkömmlichen Schulbegriffen eben ihrer Eintönigkeit wegen als unharmonisch getadelt werden müsste und doch höchst wahr und anmuthig ist, wie ein Frühlingsmorgen, wo das Feld voll Blumen und die Luft voll Gesang ist. Ganz naiv ist diese Darstellung jedoch nicht, es müsste dann so sein weil ihr Autor, aus Holländischer Schule in die Düsseldorfer eingewandert, das frische Auge für frisches Grün der Wiesen und Bäume mitgebracht und bewahrt hat; seine Bilder gleichen einander sehr, aber singen doch die Waldvögel auch immer gleich? Die Behandlung in diesen Bildern ist sehr sicher und meisterhaft.

„Die Mühle“ von A. Ireland ist ein unscheinbares Bildchen, aber von grosser Feinheit des Tones und der Durchbildung, welche den meisten Bildern dieses Künstlers eigen ist; auch das Motiv ist sehr anmuthig.

In den Bildern von Robert Krause in Düsseldorf, Parkmotive aus Italien darstellend, ist es besonders die eben so vortreffliche als genaue Behandlung des Laubwerks, was sie auszeichnet.

Was französische Landschaftsmaler in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts durch eine nebulistische Behandlung zu erreichen versucht haben, die Leichtigkeit und Lockerheit des Baumlaubes, das beweglich Spielende der Blätter, das hat Krause auf die vollkommenste Weise und mit bestimmtester Ausführung erreicht und eigentlich eine oft und vielfach vergebens unternommene Aufgabe zuerst gelöst: er hat Bäume gemalt, wie sie sind. Wo sich die Kunst die Aufgabe stellt die Natur getreu nachzuahmen, da ist eine solche Specialität durchaus nicht zu unterschätzen und giebt einem Bilde einen besonderen Werth; mehr noch, wenn sie sich dem Allgemeinen richtig unterordnet und das Ganze geschmackvoll und interessant erscheint, wie das bei Krause's Bildern der Fall ist.

Wald- und Baumbilder von hervorragendem Werthe malte auch Leonhardy in Düsseldorf, welcher ebenfalls in der Darstellung des Laubwerks sich auszeichnet, dann auch Rötteken, Kessler und Alexander Michelis in Düsseldorf, letzterer später in Weimar. In dem „Elfentanz im Mondschein" von A. Michelis möchte ich die Elfen und sonstigen phantastischen Figuren oder Gespenster lieber ausgestrichen sehen; sie stimmen wenig mit einer naturalistisch aufgefassten deutschen Waldlandschaft, welche in Ton und Wirkung sehr gut wiedergegeben ist. Eben so stört mich eine etwas theatralische Jagdbegebenheit in einem grossen Bilde von E. Steinicke, welchem sonst viel Verdienst in der Durchführung nicht abzusprechen ist, wenn auch die Composition desselben nicht recht innerlich zusammenhängend und gesucht reich erscheint. Gute Waldlandschaften, darunter eine im Winter malten G. Gerlach, ferner A. Lasinsky und W. Klein in Düsseldorf, deren Werke der naturalistischen Richtung in der Landschaftsmalerei ange-

hören und sehr bemerkenswerth sind. Von W. Portmann ist eine „Gewitterlandschaft“ zu erwähnen, in welcher besonders die Zeichnung der Eichbäume und ihres Geästes sehr studirt und sehr zu loben ist.

Einer der bedeutendsten und originellsten Künstler des landschaftlichem Faches unter den Düsseldorfern ist Oswald Achenbach und der originellste unter den jüngeren Meistern dieser Schule.

Einer der sehr wenigen Schüler seines Bruders Andreas Achenbach ist er dennoch in seiner Kunstweise ganz durchaus abgewichen und verfolgt seinen eigenen Weg. Die objective Auffassung der Natur ist auch seiner Kunst Hauptaufgabe, jedoch wird sie in seinen Bildern durch eine ganz eigenthümliche Anschauungsweise vermittelt und durch eine Darstellung, in welcher die malerische Erscheinung in Farbe und Wirkung sehr selbstbewusst und als ein Hauptelement hervortritt.

Ganz verschieden von der sonst in der Düsseldorfer Schule herrschenden Auffassung durch die Charakteristik des Einzelnen herrscht in Oswald Achenbach's Bildern die Charakteristik des Ganzen vor, unter welcher das Detail nur die ihm zukommende untergeordnete Bedeutung behält; in dem Ganzen aber zeigt sich eine so durchaus bewusste naturalistische Anschauung, eine so grosse Wahrheit, dass die Bilder auch den weniger kundigen Beschauer, welcher doch gewöhnlich sein Augenmerk auf das Detail richtet, überraschend überzeugen.

Ganz specielle Effecte, ganz besonders locale Umstände werden in diesen Bildern zur Hauptaufgabe, und darin zeigt sich der rücksichtsloseste Naturalismus, während wieder über das Ganze dieser Darstellungen ein Hauch der Schönheit durch die Farbe und die Lichtwirkung verbreitet liegt, der uns auch das Triviale wie in einer Verklärung erscheinen lässt. Eine ausserordentliche Meisterschaft der Behandlung lässt uns, die Beschauer, jede Schwierigkeit der Darstellung vergessen und verleitet den Künstler zu den seltsamsten

Darstellungen, welche, wären sie nicht mit dieser Bravour vorgetragen, vielleicht ungeniessbar würden, und so sehen wir in diesen Bildern eine Bravourkunst ersten Ranges, aber getragen von einer innerlich poetischen Künstlerseele, welche zwar nicht nur das Schöne sucht, aber selbst dem Unschönen, dem Trivialen und Bizarren eine schöne Seite abgewinnt und es uns schön erscheinen lässt.

Besonderen Reiz gewinnen Oswald Achenbach's Bilder durch die reichen Staffagen. Hunderte von Figuren, im Einzelnen oft in einer Grösse, dass sie auf selbstständige Bedeutung Anspruch machen, weiss er, eben wie das Landschaftliche, in ihrer allgemeinen Charakteristik darzustellen, und mancher Genremaler könnte ihn um das Talent beneiden, mit so Wenigem der Ausführung eine so durchaus genügende Darstellung des Wesentlichen einer Genrefigur zu geben. So sind seine Bilder zugleich in hohem Grade naiv, naturalistisch und künstlerisch bewusste Werke; zwar jene scharfe, bis in's Einzelne consequente, von innen heraus schaffende Charakteristik der älteren Meister muss man in diesen Bildern nicht suchen, wohl aber findet sich darin, was jenen fast immer fehlt, der Gesammteindruck des Ganzen als einer zusammen gehörigen momentanen Erscheinung; auch von den Anforderungen höheren Styls, einer kunstgemässen poetisch formellen Umwandlung des gegebenen Motives, sind diese Bilder sehr fern, dagegen geben sie den unverkümmerten Eindruck frischer Natürlichkeit, aufgefasst durch ein Künstlerauge, welches überall die schöne Seite der Erscheinung erfasst.

Die Gegenstände, welche Oswald Achenbach behandelt, bieten sich besonders günstig zu seiner Art der Darstellung: süditalienische Natur im Landschaftlichem und belebt durch das Leben süditalienischen Volkes. Die Eigenthümlichkeit des Landes und Volkes wird noch mehr hervorgehoben durch die originellen Momente und Situationen, welche der Künstler wählt.

„Eine Strasse in Palestrina" zeigt einen Platz vor einer

Kirche einer kleinen römischen Gebirgsstadt am Abend eines Kirchenfestes. Während die letzten Strahlen der Abendsonne die Dächer und Giebel der hohen Häuser und der Kirche, in deren Facade die Reste eines antiken Tempel porticus sichtbar sind, vergolden, liegt der Platz selbst schon im Schatten und die Illuminationslämpchen um das Kirchenportal, welche man anzündet, funkeln schon. Auf dem Platze ist ein buntes Gewühl von Pilgern, Bauern, Städtern, Bettlern, Abbaten, Mönchen, Personen allen Standes, schöne und geputzte, hässliche und zerlumpte, und durch dies Gewühl zieht eilig und gleichgültig ein Leichenzug, weiss verhüllte Pönitenti gespensterhaft und zugleich erbärmlich trivial in ihrer geschäftsmässigen Eile, welche im offenen Sarge die Leiche eines geputzten jungen Mädchens eilig dahintragen, ein in dem allgemeinen lebendigen Treiben gewiss ernsthaftes, ja in seinem krassen geschäftsmässigen Auftreten, grauenvolles Intermezzo, um welches sich aber Niemand kümmert. So ist das Leben, so erscheint es noch mehr bei einem Volke, unter welchem ursprünglich bedeutungsvolle Sitten durch öde mechanische Uebung allen Sinn und alle Bedeutung verloren haben. Und dieses Stoffliche des Bildes hat der Künstler zu einem durch Farbe und Wirkung ganz vortrefflichem Bilde zu benutzen gewusst.

Uebermüthiger noch erscheint seine Kunst in dem Bilde „einer Nacht zu Resina bei Neapel". Vom Ufer aus, wo sich Fremde in zwei Barken einschiffen, sehen wir auf ein mondbeschienenes Städtchen und in eine seiner engen Strassen hinein, an derem fernen Ende ein Kirchenfest mit dem üblichen Feuerwerk gefeiert wird. Den Funkenregen der Feuerräder, steigende Raketen mit ihrem schlangenartigen Schweif und in der Höhe zerplatzende und farbige Leuchtkugeln streuend, hat der Künstler zu malen gewagt und den flüchtigen Effect dieser Lichterscheinungen auf's täuschendste getroffen. Es ist ein malerisches Kunststück, höre ich die strengen Kunstrichter sagen, aber das Kunst-

stück ist gelungen und wenn uns die Erinnerung an solche Schauspiele, die wir in der Natur sahen, noch lange bleibt, sollen wir ihre so täuschende Nachahmung in der Kunst verschmähen, weil sie vielleicht ein übermüthiges Spiel eines seiner Mittel bewussten Meisters ist? Wie eigen, geisterbleich erscheinen diese grauen Gebäude, in dem hellen Mondschein und die glänzenden Wellen des Meeres, gegenüber den farbigen Lichtern des Feuerwerks, und wie ahnungsvoll scheint ein anderes Feuerwerk hinter dem Städtchen vom Gipfel des Vesuv herüber, aus dessen Krater ein bläulicher Flammenschein sich erhebt. Ich möchte keinem Künstler rathen, sich diese Kunst zur Nachahmung zu wählen, aber, was sie leistet, geniesse ich mit aufrichtiger Freude, wie ich mich an dem Spiel des musikalischen Virtuosen erfreue, der mit scheinbar spielender Leichtigkeit die grössten Schwierigkeiten überwindet und zauberische nie gehörte Töne hervorruft.

In einem anderen grossen Bilde wird uns eine staubige Strasse aus den Vorstädten Neapels gezeigt, mit der lebendigen bewegten Staffage neapolitanischen Volkstreibens und seinen theilweise lächerlichen Episoden.

Das landschaftliche Motiv des Bildes ist undedeutend, trivial und fast unschön, aber durch die Beleuchtung der untergehenden Sonne gewinnt das Bild ausserordentlichen Reiz. Hier ist der ganze Werth der Farben in den Himmel und die Ferne gelegt, während der Vordergrund dagegen eine eintönige, graue Masse bildet, welche aber wieder durch die geschickt vertheilten farbigen Figuren belebt wird.

Die Kenner und Genossen vom Fach staunen mehr noch, als ob allen diesen Bildern, ob einem höchst unscheinbaren, der „Feldmesse in der römischen Campagna“, worin eine Aufgabe zu lösen versucht ist, welche wohl kaum zu lösen ist. Auf weites flaches Feld strahlt der hellste, weisseste Sonnenschein und es ist fast kein Schatten da, um das Licht durch den Contrast zu heben. Weder auf dem dürren, trockenen Felde, noch in dem grau-gelben

Korn, noch in den Kleidungen der meist weiss gekleideten Schnitter ist Gelegenheit gegeben, durch scharfe Farben zu wirken, nur der grün-blaue Karren, in welchem der ambulante Priester die Messe liest, ist ein einigermassen farbiger Gegenstand in dieser grauen farblosen Fläche, über welche sich ein heller farbloser Himmel spannt. Dennoch ist das Bild in malerischem Sinne ein sehr farbiges, welches den Lichteffect, den es darstellen soll, unzweifelhaft erkennen lässt; nur bleibt es immer ein undankbares Unternehmen, mit Farben das Farblose darzustellen und helles, vom hohen Himmel herabstrahlendes Sonnenlicht malen zu wollen, mit Farben, welche nur durch Gegensätze den Eindruck des Lichtes hervorbringen können, und doch die bestimmteren schärferen Gegensätze zu verschmähen. Solche Darstellungen sind freilich Beweise ungewöhnlicher Meisterschaft in Farbe und Behandlung, sie erreichen aber ihren Zweck nur annäherungs- und bedingungsweise.

Der eigenthümlichen Richtung auf Farben und Lichtwirkung in der Landschaft folgen noch einige andere Künstler der Düsseldorfer Schule. Albert Flamm hat in seinem „Neapel“ die glänzende Fluth des ruhigen Meeres und über den Golf hin die ferne Küste mit der Stadt und dem darüber gipfelnden Vesuv in höchst einfacher, aber schöner Weise dargestellt. Einige in den Wellen des Ufers badende und spielende braune Fischerknaben erhöhen den lockenden Eindruck des feucht-kühlen Elementes, während sie zugleich dem Maler ein glückliches Motiv geboten haben, um die klare Bläue und den weissen Spiegelschimmer der glatten Woge durch den Contrast der Farbe um so mehr hervortreten zu lassen. Reicher noch zeigt sich die Farbe mit der ganzen Kraft der mit grosser Kunst verwandten Mittel der Palette in zwei Abendlandschaften desselben Künstlers, in welchen, bei den einfachsten Motiven, durch eine höchst feine Zusammenstellung contrastirender und sich gegenseitig hebender Töne eine ausserordentliche und zugleich sehr schöne Wirkung erzielt ist. Aber nicht diese Wirkung

allein ist in diesen Bildern zu loben, sondern auch die sehr feine Zeichnung der Bäume und die leichte meisterhafte Behandlung des Laubwerks in seiner beweglich spielenden Leichtigkeit.

Den oben genannten Bildern in Farbe und Wirkung verwandt, oder doch aus ähnlicher Tendenz entsprungen ist ein „Mondaufgang" von v. Winterfeldt.

Landschaften von J. B. Lüdecke und von Alb. Arnz zeigen eine Schulverwandtschaft zu den vorgenannten Bildern, die Motive dieser Bilder sind unbedeutend, der Farbe und Behandlung ist die grössere Aufmerksamkeit zugewandt, bei ersterem mehr der Farbe, bei letzterem fast mehr noch der Behandlung, welche jedoch etwas affectirt erscheint.

Mondschein, das Spiel farbiger Lichter und ihr Wiederschein im Wasser giebt die Motive zu wirkungsvollen Bildern von S. Jacobson, in welchen die Effecte indessen mehr stark, als eigentlich fein sind und das Decorative vorherrscht; mit grösserer Feinheit und Präcision behandelt eben solche Gegenstände A. Adloff, dessen „nächtliche Hafenpartie" ein sehr zu lobendes Werk ist.

Unter den Landschaftsmalern der Dresdener Schule treten uns zwei gar fremdartig entgegen; sie gehören einer früheren Zeit an, der Entwicklungszeit der neueren Landschaftskunst, beide aber stehen ausserhalb des allgemeinen Ganges und Fortschrittes, wie denn nach Dresden der Aufschwung aus den erstarrten akademischen Kunstzuständen erst spät und erst von Düsseldorf aus übertragen wurde.

Caspar David Friedrich, (er starb 1840), den ich schon vorher erwähnte, ist ein höchst origineller Künstler in Bezug auf die Gegenstände und den Geist seiner Bilder, worin eine wunderlich trübselige Poesie sich mit sehr unvollkommenen Mitteln ausspricht. Obgleich fein gezeichnet, entbehren seine Bilder aller plastischen Wirkung, sie sind trocken und dürftig gemalt, mehr noch, als die seiner Zeitgenossen. Aber diese düstere Malerei fällt weniger auf bei

den seltsamen Gegenständen, welche sie darstellt: schauerlich traurige Scenen einer erstorbenen Natur, winterlichen Wald in Nacht und Nebel, verfallene Kirchhöfe mit offenen Gräbern und gespensterhaften Leichenzügen, dichtem Nebel, worin Eulen und Krähen die Staffage und das einzige Leben vertreten, genug, Gegenstände, welche vor lauter Trübseligkeit und gesuchter Gruseligkeit beinahe lächerlich werden. Ein Hauptbild dieser Art ist die „Ruine zwischen entlaubten Bäumen". Ein seltsam blassgrauer dämmernder Himmel, erleuchtet von dem letzten Schimmer des Tages, spannt sich über eine schwarze Landschaft, die dürren Aeste und Zweige von Eichen ragen aus der Nacht in diese Dämmerung hinein, und sehen wir lange und scharf in die dunkle Finsterniss des Bildes, so entdecken wir die Ruinen einer Klosterkirche und umher einen schneebedeckten verlassenen Kirchhof, über welchen ein Leichenzug von schwarzen Mönchen einem offenen Grabe zuschreitet.

J. Chr. Dahl (gest. 1857) ist hingegen ein gesunder Naturalist, dem nur die Farbe fehlt, um seine norwegischen Landschaften neben neueren Werken zur Geltung zu bringen; sie sind sehr gut und sehr ausführlich gezeichnet und durchgebildet. Besonders ausgezeichnet unter den Dresdener Landschaftsbildern ist ein „Steinbruch in der sächsischen Schweiz" von E. Oehme, worin vorzüglich die Behandlung sehr rühmenswerth ist.

Auffallend sind zwei Bilder aus dem Nilthal von Otto Georgi, worin wunderseltsame Gegenden, zwar mit unwahrscheinlicher Farbe, aber mit einer Art von Ausführlichkeit und Genauigkeit dargestellt sind, die an die Photographie erinnert. Eine „Mühle am Waldbach" von Heinrich Müller, so wie eine „Landschaft an der Elbe" von Leypold sind ebenfalls lobenswerthe Werke.

Robert Kummer in Dresden schildert fremde und ferne Gegenden und hat in zwei grossen Bildern die Gebirge von Montenegro dargestellt. Es sind Bilder von vedutenartigem Charakter, sehr tüchtiger Durchführung, denen nur

ein etwas allzu rosiger Ton des Abendsonnenlichtes an der Wahrscheinlichkeit Abbruch thut. In seinem „Sonnenuntergang im Cintra-Gebirge bei Lissabon“ ist der Künstler nicht auf der Höhe seiner Kunstfertigkeit, welche sich in den erwähnten und früheren Werken besser ausdrückt.

Als sehr verdienstvoller Meister in der Schilderung der Gebirgsnatur erscheint Graf Kalkreuth, der verstorbene Director der Weimarischen Kunstschule. Zwei grössere Bilder des Künstlers, „Landschaften aus den Pyrenäen“, welche ich 1861 sah, entsprechen jedoch nicht dem wohlverdienten Rufe des Künstlers. Es fehlt diesen Abendlandschaften ein bestimmter Charakter; eine gar zu weiche Behandlung lässt sie verschwommen erscheinen, und die Farbenwirkung dieser Abendröthe und Dämmerung erinnert wohl zu sehr an die Farbenmittel, womit sie erzielt wurde.

Johannes Niessen in Weimar ist kein eigentlicher Landschafter, dennoch möchte ich seinen Landschaften fast mehr Verdienst zuerkennen, als seinen grossen historischen Bildern.

Eine dieser Landschaften, welche ich 1861 in Köln auf der zweiten grossen deutschen Kunstausstellung sah, „Landschaft“ betitelt, ist durchaus eine phantastische Landschaft, welche an keine bestimmte Gegend erinnert, möglicher Weise aber an das todte Meer, wie solches uns englische Abbildungen erscheinen lassen, und diese phantastische Gegend erscheint in einer ungewöhnlichen phantastischen Beleuchtung. Aber das Licht in dem Bilde ist sehr wirkungsvoll und der Eindruck desselben ist ein poetisch anregender; es zeigt sich ausserdem eine grosse technische Fertigkeit in der Behandlung dieses Bildes, welche zwar nicht die gewöhnliche Behandlung der Landschaft ist.

„Eine südliche Landschaft“ von Karl Hummel in Weimar ist eine gute Composition in idealem Styl, in einer Weise ausgeführt, welche an die Darstellungsweise früherer italienischer Künstler erinnert, jedoch auch wieder zu sehr

von den Anforderungen des modernen Kunsturtheils beeinflusst ist, um ganz entschieden reinen, strengen Styl zu zeigen. Wenn man aber mythologische Figuren als Staffage wählt, so müssten sie etwas sorgfältiger gezeichnet und durchgeführt werden.

Unter den Künstlern, welche den kleineren Künstlerkreisen angehören oder vereinzelt stehen, zeichnet sich H. Brandes in Braunschweig in zwei „Landschaften aus dem Harz" aus, Böhnisch in Nischwitz mit einem „Kornfeld beim Gewitter", und ganz besonders Valentin Ruths in Hamburg mit seinen „Waldlandschaften", welche zu den besten Waldlandschaften ihrer Zeit gehören. Es ist die treueste Naturwahrheit in diesen Bildern mit allen ihren Reizen, die ganze Schönheit des sich hoch über uns wölbenden Buchenwaldes.

Auch einige „Sommerlandschaften" von Eugen Krüger in Hamburg verdienen alles Lob. Ganz vortrefflich in der Darstellung der Bäume und der Behandlung des Laubes sind die Bilder von Theodor Kotsch in Karlsruhe; doch erscheinen einige derselben trotz ihrer Grösse mehr wie Studien, als wie in sich selbstständige Bilder; die Motive sind nicht zu einem geschlossenen Ganzen abgerundet und erscheinen wie Fragmente von Landschaften. Weniger auffallend ist dies in den vertrefflichen landschaftlichen Aquarellen desselben Künstlers, welche sich einfach für Naturstudien geben, wie sie es sind. Vortreffliche Werke in ihrer Art sind auch die Waldlandschaften, Mondschein- und Schneebilder von Franz Maurer in Frankfurt a. M., welche jedoch nicht immer frei von Manier erscheinen.

Als tüchtiger Landschafter bewährt sich auch Püttner in Wien, namentlich in einer „Landschaft von Otaheiti in der Südsee", welche ausser dem Reiz des fremden Gegenstandes auch den einer schönen und einer wirklich poetischen Stimmung besitzt.

Ich hätte noch mancher Landschaften zu erwähnen, welche, der verschiedensten Art, sich durch Vorzüge aus-

zeichnen, doch würde ich nie enden, wollte ich sie alle charakterisiren; ich nenne hier noch als bemerkenswerthe Meister der naturalistischen Richtung in der Landschaft Brunner, Seelos, Nowopacky, Altmann, Selleny und Hansch in Wien. Namentlich der letztere ist zu beachten, welcher eine grosse Anzahl tüchtiger Bilder aus der Alpenwelt geschaffen hat, in welchen Auffassung, Zeichnung und Behandlung sehr lobenswerth sind, die Farbe aber manchmal etwas schwer und dunkel erscheint; sodann R. v. Haanen, dessen Landschaften durch ihre Behandlung und Farbe mehr an Belgische als an Deutsche Schule erinnern.

Aus der Berliner Schule habe ich schon einiger älterer Meister gedacht; zu erwähnen bleiben mir noch verschiedene italienische Landschaften, so zum Beispiel A. Elsasser's „Albano", A. Eichhorn's „Pentelikon" und „Akropolis" und Fiedler's „Amphitheater zu Pola", sehr gut gemalte Bilder, welche aber mehr den Charakter der Vedute tragen. Unter diesen Ansichten ist eine „Ansicht von Amalfi" von Uhlborn, ein älteres Bild, sehr auffallend durch ein seltsam grelles Colorit. Durch Darstellungen ferner tropischer und orientalischer Gegenden fallen einige Bilder von Herrenburg aus Berlin auf, der sich als einen sehr vielseitigen Künstler zeigt, sowie andere von Max Schmidt in Berlin.

Ein sehr anmuthiges Bildchen eigenthümlicher Art ist „Monte St. Angelo bei Sorrent" von Aug. Kopisch, dem bekannten Dichter; es ist in diesem Bildchen eine gewisse Unmittelbarkeit liebevoller Naturauffassung, welche trotz der sehr unscheinbaren eintönigen Farbe und Behandlung dennoch fesselt.

Die hervorragendsten Werke der Berliner Schule sind jedoch andere, als die bisher genannten, es sind die Werke der neuesten Schule der Coloristen und Realisten, welchen sich auch einige aus anderen Schulen anreihen. Ich habe diese Richtung schon bei den Genrebildern charakterisirt, sie macht sich auch in der Landschaft geltend. Obenan steht hier E. Hildebrandt, ein über alles Maass gepriesener

und bewunderter Künstler. Hildebrandt ist ein Meister in virtuoser Behandlung, versteht die Wirkung der malerischen Mittel und besitzt sie in höchster Vollkommenheit. Seine landschaftlichen Aquarelle, womit er sich zuerst berühmt machte, sind in der That unübertrefflich an Farbe und Behandlung, „Das Panorama von der Insel Madeira“ ist ein Beweis dafür; meisterhafter kann nichts gemacht werden. In seinen späteren Werken jedoch herrscht die malerische Technik durchaus vor allem Anderen; Wirkung der Farbe als solche und der Behandlung, ohne Rücksicht auf Wahrheit und Natürlichkeit, ein Spiel mit ganz materiellen Farbencontrasten, ohne weitere Bedeutung, tritt an die Stelle des eigentlichen Zweckes der Kunst, die Virtuosität ist nur noch um ihrer selbstwillen da. In den neueren und letzten Werken übersteigert sich diese Richtung nun aber selbst bis zur völligen Kunstverachtung und Barbarei, und man weiss nicht, worüber man mehr staunen soll, über den Künstler, welcher einem so genannten kunstfreundlichen Publicum dergleichen zumuthet, oder über ein so genanntes kunstfreundliches Publicum, das dergleichen bewundern und geniessen kann. In den älteren Werken Hildebrandt's sind freilich noch Eigenschaften des Lichtes und des Localtons, welche zwar meistens auch auf Kosten der Wahrheit und der freieren Form erreicht sind, aber die Eleganz der farbigen Erscheinung versöhnt mit vielen Mängeln.

So ist „St. Gloria bei Rio de Janeiro“ ein hübsches Bild von strahlender Lichtwirkung und „eine irische Hütte“ hat unzweifelhaft grosse Schönheiten des Colorits, wenn auch beide Bilder durchaus manierirt sind; aber vor den grösseren: „ein Blick auf's Meer von Madeira“ und „Abendhimmel in Schottland“ möchte wohl jede Kritik verzweifelnd schweigen. In dem einen ist es ein gelber Himmel, blaues Meer und rothes Land, welche die Wirkung hervorbringen — oder nein — es ist eine Masse Gelb, eine Masse Blau und eine Masse Roth und weiter nichts; in dem anderen contrastirt goldgelb und stumpfes Grau. Was noch nebenher

allenfalls an Landschaft erinnert, ist nicht der Rede werth. So geht moderne Kunst durch Ueberbietung sinnlosen Virtuosenthums geradezu in primitive Roheit zurück, die sich an grellen Tönen erfreut.

Obgleich ich einem grossen Theile des modernen Publicums und der modernen Kunstkenner damit widerspreche, stehe ich nicht an zu behaupten, dass eine solche Kunstrichtung freilich einen Gipfelpunkt der Kunstbildung bezeichnet, aber ein entschiedener Schritt zum Verfall der Kunst ist. Sie bedarf einer ungemeinen Virtuosität des Meisters, um nur irgend einen Werth zu behaupten, denn wo diese nicht durchaus auf der höchsten Höhe steht, werden die Producte dieser Kunstrichtung durchaus ungeniessbar.

Dieser Abweg ist, obgleich nicht ohne Gleichen in anderen Schulen (ich erinnere nur an Turner), doch ein dem Künstler eigener; andere Künstler aber gehen andere, welche ihnen nicht eigen sind, sondern ihre Vorbilder in Paris haben, das sind die Anhänger des „Realisme" in der Landschaft.

Um Neues zu schaffen, malt man in Paris, statt sich mit Composition, mit Studium der Natur, mit feiner Zeichnung und Harmonie der Farbe abzumühen, einfach Portrait-Landschaften nach der Natur, und zwar, auch um Neues zu schaffen, nicht nach schönen, bedeutenden oder anmuthigen Motiven, sondern nach dem Trivialsten, was zu finden ist, Krautgärten mit kümmerlichen Aepfelbäumen über Reihen von Kohlköpfen, gradlinige Pappelalleeen, entblättertes Gestrüpp, Pfützen im Kreise von verkümmerten Weidenbäumen und dergleichen Zeug mehr, und einige unserer guten Deutschen, welchen alles, was in Paris die Mode sagt, natürlich unbestrittenes Orakel ist, versuchen dieses Zeug auf ihre Weise nachzumachen.

So sehen wir denn auch deutsche Landschaften mit Motiven, welche zu unbedeutend sind, um unschön genannt zu werden, zu trivial, als das man sie in der Natur eines

Blickes würdigen würde, und an diesen elenden Stoffen wird oft gutes Talent verschwendet. Beispielsweise für das Letztere kann ich die Bilder von Bennewitz und von Theod. Weber in Berlin anführen.

Unübertrefflich in dieser Richtung aber ist P. Burnitz in Frankfurt a. M., in dessen zahlreichen Bildern man wirklich nicht weiss, ob die Trivialität und Hässlichkeit der Gegenstände oder die Abscheulichkeit (ich weiss kein passendes Wort) der Darstellung den Sieg davon trägt; dergleichen Werke könnten uns die Natur verleiden und die Kunst dazu. — Seitenstücke dazu hat W. Close in Karlsruhe geliefert, welcher sich aus Italien triviale und hässliche Motive holt, jedoch in einem seiner Bildchen wenigstens noch durch den reizenden Schimmer der Abenddämmerung einiger Maassen tröstet. Nicht ohne Anklänge an die beiden oben geschilderten Verirrungen, eine rücksichtslose Hingabe an nach Effect haschender Farbenkunst oder das Streben nach einer sein sollenden Wahrheit durch das Gemeine und Hässliche, sind die Bilder von H. Eschke in Berlin; jedoch besitzen sie neben diesen Modequalitäten auch noch wirkliche Bedeutung durch eine poetische Stimmung und Lichtwirkung. Zwar ist die Behandlung darin etwas decorativ, aber doch nicht absichtlich roh und geschmacklos: in dem „Weiher bei der Dämmerung“ ist der Ton sehr naturgetreu und die Stimmung nicht ohne Reiz; in der „Westküste von Helgoland im Winter“ sind dagegen die Mittel, mit welchen die Wirkung erzielt werden soll, etwas zu materiell sichtbar.

Unter den modernen realistischen Landschaftsmalern ist auch Louis Spangenberg mit Auszeichnung zu nennen, zwar nicht wegen einer „norddeutschen Landschaft“, welche so dunkel gehalten, dass sie mir beinahe unsichtbar geblieben ist, jedoch wegen ganz vortrefflicher Zeichnungen nach Fels- und Baumpartieen aus Griechenland, wobei aber auch die Seltsamkeit erscheint, dass eine ausserordentliche Kunstfertigkeit und viel Talent auf gesucht nichtssagende unbe-

deutende Gegenstände verwandt ist. Lohnt es, dergleichen so weit her zu holen?

Ein wirklicher Naturalist, oder Realist, in gutem Sinne ist C. Hoguet in Berlin, welcher in seiner „Mühle auf Montmartre bei Paris“ eine Darstellung allerdings nüchterner und nichtssagender Natur, aber mit unübertrefflicher Wahrheit gegeben hat; wer das objectiv Wahre als einziges Ziel seiner Kunst erstrebt, hat wenigstens Ursache, die ganze Wahrheit darzustellen, und das ist in diesem Bilde mit grosser Meisterschaft geschehen.

Auch bei den jüngeren Wiener Künstlern glänzen einige Meister in dieser Richtung, ganz besonders Pettenkofen in einem kleinen Bilde: „ungarisches Bauernhaus mit Staffage“, und, zwar nicht ganz mit derselben Präcision der objectiven Nachahmung, J. Raffalt in einem „ungarischen Dorf mit Staffage“. Diese Künstler haben vor der Photographie nur ein wenig Farbe voraus; sollte es aber der Zweck der Kunst sein, mit der Photographie zu wetteifern?

Unter den guten Marinebildern habe ich das bedeutendste in A. Achenbach's „hoher Fluth“ bereits erwähnt.

Ein Bild von W. Meyer in Köln zeichnet sich durch die gelungene Darstellung der durchsichtig flüssig-glänzenden Natur des bewegten Wassers aus; J. P. Schotel in Düsseldorf besonders durch die kundige Darstellung vom Winde bewegter Schiffe.

Zehntes Kapitel.

Thierstücke, Architekturbilder und Stillleben vor 1862.

Die Landschaft führt mich zu den Thierstücken.

Beide Fächer werden gewöhnlich zusammengestellt, und wirklich ist die Darstellung der Thiere von der Landschaft beinahe nicht zu trennen.

Mit dem Fortschreiten der technischen Fertigkeit hat die neuere deutsche Kunst auch das Thierbild wieder gewonnen, denn diese Darstellung bedarf ganz besonders einer gewandten Technik und der freien Herrschaft über die Darstellungsmittel. Nicht bloss die Kenntniss des Baues und der Zeichnung genügt, es kommt noch sehr viel Stoffliches zur Geltung, welches zu seiner Nachahmung besonderer Gewandtheit des Pinsels bedarf, Pelz, Haar und Federn in ihrer grossen Verschiedenheit; überdies ist die Erscheinung des lebenden Thieres fast immer eine flüchtige, und die Kunst kann nur im Momente das Vorbild wirklich nachbilden.

Auf diesem Gebiete erscheint als einer der ältesten unter den neueren deutschen Künstlern Johann Adam Klein in München. Eines seiner besten Bilder ist eine „italienische Erntescene“, worin jedoch die Zugstiere wohl das Hauptmotiv bilden. Johann Adam Klein's Radirungen, Studien nach Zug- und Weidevieh aller Art, sind bekannt und von

den Künstlern als ungemein streng gezeichnete Studien geschätzt; seine Malerei freilich entbehrt der technischen Mittel, welche die neuere Kunst erst nach langem Streben wieder errungen hat.

Der Unterschied zwischen diesem bescheidenen Bildchen und dem Werke eines Künstlers neuer Zeit, wozu ich von ihm übergehe, beweist den ausserordentlichen Fortschritt.

Es ist dies ein Bild von Rudolf Koller in Zürich „Abzug von der Alma". Dieses Werk ist ein Meisterstück in jeder Beziehung, von der glänzendsten Farbe, vollkommenster Zeichnung und schlagendster Wirkung. Die Modellirung, die bestimmte Licht- und Schattengebung lassen die Gegenstände wirklich überraschend frei hervortreten, und die Wirkung des Sonnenlichtes ist fast blendend zu nennen. Die Behandlung in diesem Bilde erinnert sehr an die in den Bildern von Troyon in Paris, sie ist aber vielleicht noch charakteristischer und die Farbe wohl noch glänzender und frischer. Auf der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung zu München im Jahre 1858, wo dieses Bild neben der vorher besprochenen „Sakontala" von Riedel hing, zog es eben so viel Aufmerksamkeit auf sich, als jenes, und fast noch mehr; seltsamer Weise haben mehr Leute Sinn und Verständniss für schönes Vieh, als für schöne Menschlichkeit, denn es erlaubt die gute Sitte noch den Kühen, nackt zu erscheinen; es ist kein Anstoss dabei.

Beide Bilder übrigens in ihrer Verschiedenheit waren ein glänzender Beweis für die neuere Deutsche Kunst und mit den Röting'schen Männerportraits und Andreas Achenbach's Landschaften dürften sie wohl die Behauptung rechtfertigen, dass unsere deutschen Künstler beim Beginn der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts auch im Technischen der Malerei vor den älteren Schulen nicht sehr zurückstehen. Nicht ganz so blendend und überraschend wie „Die Heimkehr von der Alma" ist „Die Mittagsruhe" von Rudolf Koller.

Der Gegenstand ist nicht so effectvoll, dennoch ist die Behandlung eben so meisterhaft, die Farbe eben so kräftig und entschieden und die Lichtwirkung ebenfalls vortrefflich.

Friedrich Voltz in München ist ebenfalls ein grosser Meister in Thierbildern; seine „ruhende Viehheerde“ erinnert an die derbe, kräftige Darstellungsweise der alten Holländer, welche auf diesem Gebiete noch immer unerreicht dastehen; desselben Künstlers „Hirtenmädchen mit Schafen“ ist nicht nur ein sehr vortrefflich gemaltes Bild, sondern zugleich eine sehr liebliche landschaftliche Idylle.

Joh. Rauch in Wien zeigt uns eine Viehheerde auf der Alp mit zwei kämpfenden Stieren, ein Bild voll Leben und energischer Bewegung, worin die wilde Stimmung der Landschaft vortrefflich zu dem wilden Vorgang stimmt; nur die Farbe des Bildes ist eine sehr unwahre und manierirte.

Benno Adam in München hat einen „Eselstall“ ganz vortrefflich dargestellt und ausserdem sehr gute Bilder von Hunden. Hunde in verschiedenen Situationen sehen wir in sehr guten Darstellungen von Steffeck in Berlin, F. S. Lachenwitz, Ludwig Beckmann, Clara von Wille in Düsseldorf und F. Adam in München.

In der Darstellung der Pferde ist Steffeck in Berlin ausgezeichnet, seine Bilder sind sehr elegant ausgeführt, dabei voll Leben, voll Charakter, seine Pferde sind vortrefflich gezeichnet und ihre Bewegungen je nach ihrer Art, ich möchte fast sagen, nach ihrem Stande, befriedigen selbst die Pferdekenner, was viel sagen will, weil diese, Reiter und Stallgenossen, allerlei sehen, was dem Auge des gewöhnlichen Menschen zu entgehen pflegt. In der „Parforcejagd“ erscheinen Pferde vornehmen Standes, von vornehmen Sportsmen geritten und Thiere und Reiter machen ihrem Stande und ihrer Dressur alle Ehre; in den „Arbeitspferden“ sehen wir zwei Bauerngäule einen Wagen mühsam durch einen tiefen Sandweg ziehen, wobei die Be-

wegung der Thiere, in dem, dem Fusse nachgebenden Boden ganz ausserordentlich naturgetreu ist.

Von den Meistern in der Darstellung von Zugvieh und Pferden, Klein, von Heideck und Peter Hess, habe ich bereits früher gesprochen; vortreffliche Pferdebilder sehen wir noch von Franz Adam in München und Adolf Schreyer in Frankfurt a. M., dessen eigenthümlich nebulistische Malmanier und gesucht schmutzige Farbe leider oftmals seiner charakteristischen Zeichnung und lebendigen Auffassung vielen Reiz entzieht.

Eines der vortrefflichsten Pferdebilder von Franz Adam ist „ein Transport ungarischer Remontepferde", worin der Charakter der besonderen Race und die Bewegung der halbwilden Pferde ganz besonders gelungen ist; sonst sind noch Pferdebilder von E. Adam in München und „Pferde von Wölfen angefallen" von Prestend in Mainz lobend zu erwähnen.

Will man Pferde im Stande des Proletariers sehen, zugleich heruntergekommen durch zu wenig Cultur und zu viel Arbeit, so empfehlen sich Adolf Schreyer's in Frankfurt a. M. „walachische Postpferde im Regen"; wüste Zustände, wildes Land, wildes Wetter, wilde Fuhrleute und armes geplagtes Vieh, Alles mit einer erstaunlichen Bravour und dem schlagendsten Effect gemalt; schmutziges Wetter, schmutzige Wege, schmutziges Vieh und schmutzige Menschen können gar nicht besser gemalt werden. Eine ähnliche Auffassung der Natur zeigt sich bei den Berlinern, der Realismus und die Farbe beherrscht wie die anderen Fächer, auch das Thierstück. Theodor Schmitson (der aber eigentlich der Wiener Schule angehört) ist hier in erster Reihe zu nennen. Zwei grosse Bilder von ihm: „Ungarische Rosshirten, Pferde eintreibend" und „Ungarische Pferde vor einem verunglückten russischen Fuhrwerk scheuend", zeigen eine erstaunliche Lebendigkeit der Darstellung und eine sehr eigenthümliche, wirkungsvolle Malerei. Wie bei den Bildern von Koller glaube ich auch hier den Einfluss französischer

Meister zu spüren, kann aber die hier so originelle Anwendung fremder Erfahrungen und Errungenschaften nur loben. Die Zeichnung in diesen Bildern ist äusserst charakteristisch, das Leben und der Ausdruck, — wenn man von solchem bei Thieren sprechen darf, — dieser eigenthümlichen Pferderace, die seltsamen Bewegungen sind auf's genaueste studirt, und die Meisterschaft der Darstellung kennt fast keine Schwierigkeiten; auch das Landschaftliche in diesen Bildern ist sehr vollkommen. „Eine niederländische Landschaft mit Vieh“ von diesem talentvollen Künstler ist ein breit und decorativ behandeltes Bild von grosser Farbenwirkung.

Weiter noch in direkter Nachahmung des Pariser Troyon geht E. Ockel in Berlin, welcher sein Weidevieh auf smaragdgrünen Wiesen direct aus der Normandie bezieht; „Kühe auf der Weide von Touques, Normandie“, betitelt er sein Bild, als ob eine grüne Wiese mit grossen rothen Kühen in der Normandie anders aussähe wie bei uns, und die Weide von Touques noch insbesondere!

Auch „Eine Koppel Pferde“ von O. Weber in Berlin gehört hierher, es ist aber ausser der Bravour noch mehr in diesem Bilde, nämlich eine höchst lebendige Auffassung der besonderen Situation, welche das Bild darstellt. Gleiches zeichnet die in ähnlicher Weise behandelten Bilder von v. Thoren in Wien aus.

Ein besonders hervorragender Meister in Thierscenen jeder Art, mit reicher Landschaft verbunden, eigentlich landschaftlichen Genrebildern, worin Thiere und Thierleben die Hauptmotive bilden, ist Friedrich Gauermann in Wien. Seine Compositionen sind höchst vollendet und künstlerisch durchdacht; er unterscheidet sich dadurch von den neueren Meistern dieses Faches, die, ganz naturalistisch, häufig die kunstgemässe Form vernachlässigen. Die Zeichnung ist in seinen Bildern von grosser Bestimmtheit und sehr lebendig, die Haltung des Ganzen immer wirkungsvoll, Farbe und Behandlung aber zeigen eine gewisse Manier.

Unter den Darstellern jagdbarer Thiere nenne ich Siegmund Lachenwitz in Düsseldorf zuerst, weil er sich vielfach in solchen Darstellungen bewährt hat. In seinen frühesten Werken waren es hauptsächlich die wilden und reissenden Thiere, welche er darstellte, häufig mit einem gewissen Streben nach dramatischer Handlung, wie in seinen verschiedenen Bildern aus „Reinecke Fuchs“, und Thierscenen, Kämpfe und Jagden aus der Wildniss des Südens wie des Nordens. Sein grösstes und bedeutendstes Werk dieser Art, auch durch die treffliche Durchführung ausgezeichnet, ist eine „Löwenfamilie mit einem heranschleichenden Tiger“. In diesem Bilde von bedeutenden Dimensionen sind die Thiere lebensgross und vortrefflich gemalt; der Künstler bewährte sich darin als einen Meister in charakteristischer Behandlung des Stofflichen und zugleich als guter Colorist. Später behandelte er mit Vorliebe Hunde, und seine äusserst zahlreichen Bilder und Bildchen, in denen er „Rattenfänger“ und „Pinscher“ in allerlei oft komischen Situationen darstellte, fanden ein dankbares Publikum. Auch Affen stellte er gern und mit vieler Laune dar. Zu seinen grösseren Bildern wählte er jedoch meistentheils wildbewegte Jagd- und Kampfscenen: von Panthern überfallene Büffel, Wölfe, welche wilde Pferde jagen, Bären, die eine Heerde angreifen oder Rennthiere verfolgen, Füchse auf der Lauer, Falken mit ihrer Beute, ja, in den Lüften kämpfende Adler. Seltener sind seine Bilder, in denen menschliche Figuren neben den Thieren erscheinen; doch fehlen auch solche nicht. In späterer Zeit machte Lachenwitz vielfach das Pferd zum Gegenstande seiner Bilder, meistens das wilde Steppenpferd, seltener das eigentliche Reit- oder Zugpferd, mit dem er jedoch auch vertraut war. Es ist natürlich, dass bei einem so ausgedehnten Kreise von Gegenständen, bei der Lebhaftigkeit seines Talentes und der raschen Production dieses viel schaffenden Meisters seine Werke nicht alle gleich gut ausgefallen, ja, manche ziemlich flüchtig behandelt sind; in allen herrscht aber die gleiche

Lebendigkeit, die rasche energische Bewegung; sie sind fast alle vortrefflich componirt, oft sehr reich.

Ein Hauptwerk von ihm ist „Der Edelhirsch, welcher sein Rudel gegen Wölfe vertheidigt; es ist darin Leben und Wildheit, und die Stimmung der Mondscheinnacht verstärkt die Wirkung der Darstellung. Aehnliche Darstellungen hat H. Freese in Berlin mit viel Leben und Wahrheit behandelt, ferner J. F. Voltz, Robert Eberle und Sebastian Habenschaden in München, sowie Ludwig Beckmann, C. F. Deiker und J. Deiker in Düsseldorf.

Guido Hammer in Dresden stellt Hirsche mehr in der Weise von Naturstudien dar und C. F. Deiker hat Wildschweine in allen Situationen mit überraschender Lebendigkeit auf die Leinwand gebracht.

Unter den Darstellern von Geflügel, namentlich Hühnern, ist Gustav Süss in Düsseldorf einer der bekanntesten und geschätztesten Meister.

Es wäre auf diesem Gebiete wohl noch mancher verdienstvolle Künstler zu nennen, aber die leidige Beschränkung des Raumes in diesem Buche hindert mich daran. Eines sehr merkwürdigen älteren Künstlers muss ich aber hier noch gedenken: C. Kuntz in Karlsruhe, dessen Bilder aus einer Zeit, wo das Technische der Malerei auf niedriger Stufe stand (im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts), eine auffallende Vollendung und Meisterschaft zeigen. Sie erinnern direct an gute holländische Meister der besten Zeit jener Schule, nur ist die Behandlung etwas spitzer und glatter. Ich kenne zahlreiche Bilder dieses im Allgemeinen wenig bekannten Künstlers, meistens Werke von kleineren Dimensionen, aber fast alle von gleicher Feinheit und Vollendung. Einige Bilder von Rudolf Kuntz hätte ich beinahe für Werke derselben Hand gehalten, wie die vorgenannten, so durchaus gleich sind sie in ihrem Wesen, zeigten sie nicht den anderen Namen. Beide Künstler sind jedenfalls eine merkwürdige Erscheinung in der neueren deutschen Kunstwelt.

Von Architekturbildern erscheint vor 1862 viel Gutes und Interessantes, doch kann ich auf eine nähere Beschreibung aller dieser Bilder, unter welchen die meisten mehr durch die treue Nachbildung des Gegenstandes, als durch besondere künstlerische Eigenschaften der Darstellung anziehen, welche in solchen Gegenständen sehr gebunden ist, nicht eingehen und muss mich beschränken, das Beste und Bemerkenswertheste zu nennen.

Ein Veteran führt auch hier den Reigen an, Dominikus Quaglio (gest. 1837) mit der „Ansicht des Domes von Rheims". Ein mühsam ausgeführtes Bild von geringer malerischer Wirkung. Zunächst in alter Berühmtheit steht ihm Hasenpflug in Halberstadt (gest. 1858) mit einer „Klosterhalle", wie sie dieser Künstler in einer höchst sauberen etwas geleckten Weise unendlich oft wiederholt hat. Nerly in Venedig ist gleichfalls geschätzt wegen seiner Bilder aus der wundervollen Lagunenstadt, eine Ansicht von S. Paolo giebt ein Beispiel davon. Anreihen kann ich hier noch die Interieurs aus St. Markus in Venedig von H. Gemmel in Königsberg und das „Interieur" aus dem Artushofe in Danzig von Schulz daselbst, welches durch den Gegenstand interessant ist.

Unter den Architekturbildern sind die zahlreichen Werke von A. von Bayer besonders auffallend. Ein ganz eigenthümliches phantastisches Wesen erscheint in diesen Bildern, worin der architektonische Gegenstand durch romantische Staffagen, durch wunderbare Lichteffecte eine ganz besondere und manchmal eine ganz fremde poetische Bedeutung erhält. Es ist eine überschwängliche Romantik in diesen Bildern, welche aber durch die Strenge der Zeichnung und durch die bestimmten verstandenen Formen der Architektur gehalten und vor gänzlichem Verschweben in's Traumhafte bewahrt wird. Die reiche Phantasie des Künstlers lässt sich nicht genügen, gegebene Motive malerisch auszubeuten, er erfindet Bauten, er baut, indem er malt, und braucht alle Künste der Perspective und Optik, um

durch Licht und Schatten und Farbe seinen reichen architektonischen Formen noch mehr Reichthum und Glanz zu verleihen. Farbige Lichter und farbige Schatten, Reflexe und Strahlenbrechungen aller Art werden angewandt, und die Bilder sind oft wie ein Blumenbouquet bunt. Dieses Buntfarbige ist freilich meistens des Guten zu viel und stört die schöne Lichtwirkung, die in allen Bildern des Künstlers mit unübertrefflicher Meisterschaft behandelt ist; frühere Werke, einfacher gehalten, haben diesen Fehler nicht, und diese athmen oft ein tiefinniges Gefühl; wer kennt nicht das oft wiederholte und nachgebildete Bildchen des Meisters, wo in der vom Sonnenreflexe durchleuchteten Klosterhalle ein Mönch die Orgel spielt? Die Stimmung, welche in diesem Bildchen ausgesprochen ist, muss Jeden ergreifen. Die grösseren Werke des originellen Meisters sind nicht in dieser Weise ergreifend, es sind sehr anmuthige, interessante, hochromantische Bilder, in denen ich jedoch fast mehr den kunstreichen Meister bewundere als sein Werk.

Aehnlich in Beziehung auf die Intention zeigt sich ein eigenthümliches Bild von Hermann Dyck in München; eine Ruine bei Nacht hell vom Monde beschienen. Ein Schatzgräber ist eingedrungen und erblickt mit Entsetzen unter einem dunklen Bogen in der finsteren Tiefe Irrwische und wallende Nebelgestalten. Die Darstellung ist so ausserordentlich naturgetreu, dass der Beschauer selbst im Zweifel bleibt, ob und was für Gestalten er sieht in der finsteren Höhle; er ahnt sie nur. Dieser hochphantastische Gegenstand ist mit vollkommen realistischer Naturwahrheit dargestellt, höchst sorgfältig gezeichnet und von der feinsten Farbe und Behandlung.

Ein grosses Bild des Kölner Domes in seiner Vollendung von C. E. Conrad in Düsseldorf ist sehr bemerkenswerth durch die ungemeine Treue und Anschaulichkeit der Darstellung, welche in dieser Grösse besondere Schwierigkeiten bietet, da das Bild keineswegs nur den Effect dieses

Wunderbaues in seiner Umgebung giebt, sondern ausserdem noch das Detail, bis in die einzelnsten Einzelheiten. Das Bild ist durch Nachbildung in farbiger Lithographie verbreitet und bekannt geworden. Conrad hat ausserdem eine Anzahl von Gemälden geschaffen, welche meistens mittelalterliche Bauwerke, einige in Verbindung mit Landschaften, zum Gegenstande hatten. „Das vollendete Innere des Kölner Domes“ hat er gleichfalls gemalt und auch von diesem Gemälde ist eine farbige Nachbildung erschienen. Seine Bilder zeichnen sich aus durch ein meistens höchst gewissenhaftes, oft etwas peinliches Studium des Details.

„Ansichten von Venedig“ von H. Mecklenburg in München sind mehr von landschaftlicher Anschauung aufgefasst und geben gute und wirkungsvolle Bilder dieser eigenthümlichsten aller Städte. Orientalische Architektur zeigt uns Eduard Gerhardt in München in einem ausserordentlich feinen Bilde von einem „Vorhof zur Moschee auf der Alhambra“. Interessant durch den Gegenstand und von sorgfältigster Ausführung ist eine „Ansicht von Sta. Maria della Salute in Venedig bei Mondbeleuchtung“, von demselben Künstler dargestellt, ein sehr originelles und hübsches Werk. Lobend zu erwähnen ist auch Friedrich Gärtner's in München orientalisches Architekturbild: „In dem Innern eines Hauses in Tetuan“.

Der Sonderbarkeit wegen erwähne ich hier noch einiger „Interieurs“ von Petzl in München, worin die rein coloristische Malerei, welche ich auf anderen Gebieten bereits geschildert habe, auch hier auf diesem Gebiete erscheint.

Verschiedene Architekturbilder von E. Kirchner in München zeichnen sich durch frische Farbe und malerische Behandlung aus; ganz besonders zwei kleine Bildchen aus Venedig, welche in ihrer Weise höchst vollkommen sind. Sonst sind unter den Werken dieser Art noch die Bilder von Neher, Schwendy und Gail in München, F. C. Mayer in Nürnberg und besonders die vortrefflichen Aquarelle von Werner in Rom zu nennen, welcher venetianische Scenen

mit einer Vollendung der Technik darstellt, wie sie wohl kaum von irgend einem Maler in Wasserfarben je übertroffen worden ist.

Unter den Architekturbildern, welche im Wesentlichen Veduten sind, zeichnet sich ein Bild von Graeb in Berlin durch eine dermaassen detaillirte Ausführung und nüchterne Naturwahrheit aus, dass es mit jedem photographischen Bilde siegreich wetteifern könnte; es stellt eine Stadt-Ansicht von Neapel vor, die an sich nicht eben schön noch malerisch ist.

Das beste unter den Architekturbildern dieses Künstlers, und eines der besten seiner Art überhaupt, dürfte aber wohl ohne Zweifel das „Interieur der Seitencapelle eines Domes" mit verschiedenen Grabdenkmälern sein; es ist in diesem Bilde eine so grosse Meisterschaft der ausführlichsten Behandlung, welche dennoch frei und beinahe unbemerkbar ist, eine solche Verbindung der allgemeinen Haltung mit der minutiösesten Durchbildung des Einzelnen nach Form und Beleuchtung und Stoff, dass dieses Werk ein wirklich staunenswerthes ist.

Diesem zunächst stehen die Bilder von A. Seel in Düsseldorf, worunter besonders eines „Im Kreuzgange" betitelt, ganz ähnliche Vorzüge hat und in seiner Art eine Perle ist; besonders ist auch in diesem Bilde die Staffage zu rühmen, welche an sich ein allerliebstes Genrebildchen, die poetische Stimmung des Ganzen vervollständigt.

Eine poetische Stimmung herrscht auch durchweg in den Bildern von A. von Wille in Düsseldorf, welcher mit grosser Vorliebe und guter Farbe und Behandlung Architekturmotive aus den kleinen rheinischen Städtchen darstellt. Gewöhnlich zeigt er uns diese romantischen Ecken und Winkel, oder auch Höfe und Strassen in der Beleuchtung des vollen Mondlichts und womöglich im Gegensatz zu demselben, die Wirkung des Lampenlichtes. Eine reiche Staffage, welche fast selbstständig erscheint, macht die zahlreichen Bilder des Künstlers sehr anziehend. Der Künstler

ist jedoch mit demselben Recht den Landschaftsmalern zu zu zählen, gerade wie G. Pulian in Düsseldorf, welcher Architektur in Verbindung mit der Landschaft oftmals darstellte.

Zwei Bilder von Schinkel, ein gothischer Dom und ein Triumphbogen, sind eigentlich keine Gemälde, es sind wohl mehr architektonische Phantasieen in malerischer colorirter Zeichnung; wie alles, was von diesem wunderbaren Genie geschaffen ist, sehr merkwürdig. Der Triumphbogen (datirt von 1817) scheint eine Art von architektonisch-allegorischem Festgedicht auf die preussischen Siege und die Befreiung und Herstellung Preussens und Deutschlands zu sein. Von malerischem Standpuncte betrachtet, ist das Bild aber ziemlich unvollkommen und unbedeutend, von baulichem Standpuncte dürfte auch Vieles dagegen einzuwenden sein; es ist aber höchst interessant als eine künstlerische Stimme aus einer Zeit, in welcher so vieles gährte, was sich später in sehr verschiedener Weise abgeklärt hat.

So ist auch das Bild des Domes eine bauliche Phantasie, überreich und prächtig und einer seiner ersten manchmal seltsamen Versuche, die romantische Baukunst wieder zu erfinden, Versuche, die oft interessanter sind, wenn sie von so geistreichen Künstlern gemacht wurden, wie die vollendeten Werke unserer des gothischen Baues wirklich kundigen Meister, die doch im besten Falle nur Altes wiederholen und fortsetzen.

Sehr eigen ist es bei diesen wie bei andern ähnlichen Bildern und Zeichnungen Schinkel's, wie der Meister sich sein Phantasiegebilde nicht etwa, wie ein Mann von Fach, fachgemäss darzustellen genügen lässt, sondern wie er versucht, es als wirklich in einem Bilde mit der ganzen realistischen Umgebung von Landschaft und Menschentreiben darzustellen, es ganz realistisch in die reale Welt hineinzupassen. Wir sehen überall den dichtenden Geist, dem die Kunst und alle Künste nur Material sind zum Ausdruck seiner Gedanken.

Von Stillleben, Blumen, Früchten, und was dazu gehört, habe ich wenig zu berichten; gegenüber den Leistungen der alten Holländer in diesem Fache sind unsere neueren Künstler nur Schüler, und es wird noch vielen Fortschrittes bedürfen, ehe unsere Kunst auch diese letzte Ausblüthe höchst gesteigerter malerischer Technik hervortreibt.

In anderer Weise wie jene Alten, in der miniaturartigen Ausführung des Einzelnen, in der Darstellung des Details der Natur besitzen wir freilich einen trefflichen Meister in J. W. Preyer in Düsseldorf, dessen Bilder nach allem Verdienst gerühmt werden sollen. Eine zierlichere fleissigere Behandlung, ein genaueres Eingehen in das Stoffliche und bis zur Ausführung der fast unsichtbaren Einzelheiten desselben hinab, wie es diese Bilder zeigen, ist kaum möglich und dabei ist die Anordnung derselben immer höchst geschmackvoll und anmuthig. Auch Friedrich Heimerdinger in Hamburg ist als feiner Stilllebenmaler rühmlichst zu nennen und mehrere lobenswerthe Blumenstücke von Adelheid Dieterich in Erfurt, und Elise Wagner in Dresden. Wem wäre die Darstellung der lieblichen Blumen auch angemessener als gerade den Damen; stehen doch auf diesem Gebiete der Kunst auch in den alten Schulen einige Frauen auf der höchsten Ruhmesstufe.

Den selbstständigen Werken der Malerei, über welche ich bisher berichtet habe, schliesst sich eine Reihe von anderen an aus den verschiedenen Fächern der nachbildenden Künste, der Ornamentik und solche, welche besonderen Specialitäten künstlerischer Technik angehören, wie die Radirung, die Glasmalerei und auch das Aquarell als solches.

Einiger Aquarelle habe ich bereits bei der Anführung anderer Werke ihrer Autoren gedacht, wie derjenigen von Steinle, von Neureuther, von Hildebrandt, von Kotsch und andere mehr und in der That ist, wie das Aquarell sich bis zum Jahre 1862 ausgebildet hat, kein Grund vorhanden, um die selbstständigen Werke dieser Technik von den übrigen zu trennen; die neueren Meister zeigen uns, dass man mit

Wasserfarben dasselbe leisten kann, wie mit Oelfarben, und dass es nur darauf ankommt, die besonderen Schwierigkeiten dieses Materials zu besiegen und die Vortheile, welche es bietet, zu kennen und zu benutzen.

Zwar bleibt das Aquarell seiner eigenen Weise nach immer auf gewisse Gegenstände der Darstellung beschränkt, schon durch die räumlichen Grenzen, auf welche es angewiesen ist, man müsste denn die in der Technik verwandte Frescomalerei und die neueren verschiedenen Methoden für Wandmalerei hinzuzählen; bei den ausserordentlichen Fortschritten der malerischen Technik ist es aber nicht mehr mit Bestimmtheit zu behaupten, dass es nur die Landschaft, die Marine, das Architekturbild und das Stillleben, Frucht und Blumenstücke seien, welche sich für die Darstellung durch das Aquarell besonders eignen; bis 1862 freilich ist es so. Bei allen Darstellungen, worin menschliche Figuren die Hauptsache des Bildes sind, in der Historie, dem Genre, dem Portrait, bietet, wenn es auf mehr als Skizze und Andeutung, auf eine wirklich naturgetreue Nachbildung und Ausführung ankommt, die Oelmalerei ausserordentliche Vortheile und das Aquarell ausserordentliche Schwierigkeiten; nur in ganz kleinen Maassverhältnissen ist es umgekehrt: hat man doch zur Zeit, als die Miniaturmalerei in Blüthe war, im vorigen Jahrhundert, ganz Ausserordentliches darin geleistet.

Franz Pittner in Wien hat in einem ungewöhnlich grossen Aquarellgemälde „italienische Pilger in Loretto" dargestellt und mit einer bei dieser Technik früher ungewohnten Grösse der Figuren, Ausführlichkeit und Kraft der Farbe. Es ist eine sehr interessante Darstellung aus italienischem Volksleben, gut gezeichnet und vortrefflich gemalt. Allerdings verliert das Aquarell, wenn es mit der Tiefe und Kraft der Oelmalerei wetteifert, einen grossen Theil seines Reizes, die helle Klarheit des Lichtes und wird in der Tiefe des Schattens leicht unklar und stumpf; dies ist auch in diesem Bilde einiger Maassen der Fall.

Von Karl Werner in Leipzig bewunderte und erwähnte ich bereits ganz ausserordentliche Leistungen, Aquarellbilder von einer Kraft des Colorits, von einer Lichtwirkung und ausführlichster Vollendung, wie sie die Oelmalerei nicht besser bieten kann.

Werner's Kunst beschränkt sich meistens auf architektonische Bilder, in welchen die Figuren in kleinerem Maassstabe mehr Staffage als selbstständig sind, und in diesem Genre sind seine Darstellungen vortrefflich, sehr geschmackvoll interessant und anmuthig. Besonders das „Interieur aus der St. Georgs-Capelle im Dome zu Padua" ist durch Farbe und strahlende Lichtwirkung ausgezeichnet; auch „das Innere des Domes zu Lübeck" ist ein sehr gelungenes Blatt.

Emanuel Stökler in Wien hat vortrefflich ausgeführte Ansichten von Venedig gemalt; Franz Heinrich in Wien eben dergleichen, so wie eine Reihe von Interieurs aus Rom, Florenz und aus dem Schönbrunner Schlosse, worin die allgemeine Wirkung vortrefflich, die Farbe sehr glänzend ist und die Ausführung der Details in Möbeln, Stoffen und allem dem, was zur Decoration solcher Prachträume gehört, von einer ungemeinen Genauigkeit, Fleiss und Geduld des Künstlers Zeugniss giebt. Beweise von vielleicht noch grösserer Geduld in der Ausführung liefern die Aquarellbilder aus dem Schlosse Rosenberg in Böhmen von Rudolph Alt in Wien, worin die mit alterthümlichen Möbeln, Waffen, Gemälden und Curiositäten aller Art gefüllten Säle, Zimmer und Gänge eines im alten Style erhaltenen und restaurirten Schlosses auf's treueste nachgebildet sind. Auch mit Ansichten aus dem Schönbrunner Schlosse ist dieser Meister vertreten. In einigen seiner Bilder sind in Beziehung auf die wunderliche Beleuchtung der dargestellten Räume ganz ausserordentliche Schwierigkeiten der malerischen Darstellung überwunden und seltsame perspectivische Probleme gelöst.

Des wirklich erstaunlichen Panoramas von Madeira von Eduard Hildebrandt in Berlin habe ich schon früher ge-

dacht und reihe hier noch einige spätere Arbeiten von ihm an, weil mir diese Stelle geeignet erscheint. Es sind dies einige Blätter aus der grossen Sammlung von Aquarellen, welche Hildebrandt während einer Reise um die Welt geschaffen hat.

Hildebrandt's Aquarellen haben aller Orten Aufsehen gemacht und grossen Beifall gefunden, selbst in England, wo man die Aquarellmalerei, und gerade in ähnlicher Weise wie Hildebrandt, mit grösster Meisterschaft behandelt, und in Paris, wo man nicht sehr geneigt ist, deutscher Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Was die Farbe betrifft, sind Hildebrandt's Aquarelle das Glänzendste und Schönste, was man sehen kann; sie übertreffen seine Oelgemälde weit, in welchen er, nicht mehr in so directer Beziehung zur Natur, die farbige Wirkung zu steigern strebte und übertrieb. Bei den Aquarellen kann man Humboldt's Ausspruch, dass Hildebrandt immer die Physiognomie des Gegenstandes zu treffen und festzuhalten wisse, als richtig gelten lassen; den Charakter des Gegenstandes nicht nur, sondern eine demselben entsprechende, ja, ihn steigernde Stimmung hat der Künstler immer mit dem richtigsten Tacte zu treffen gewusst. Weniger genau nimmt er es mit dem Einzelnen, und seine Aquarellen sind nur als Skizzen in Absicht auf die Wiedergabe eines Ganzen zu betrachten, nicht als Einzelstudien oder ausführliche Darstellungen. Doch ist darin ein Unterschied, wie ihn gemessene Zeit, Gelegenheit, vielleicht grösseres Wohlgefallen des Künstlers am Gegenstande bedingten; Manches ist sorgfältiger ausgeführt, Anderes weniger. Während die Blätter „Benares“ und mehr noch „Macao“ das Einzelne charakterisiren, wenigstens genügend, muss bei einer der Ansichten aus Cairo und mehr noch bei der von Bombay die Phantasie des Beschauers ein gutes Theil hinzufügen; sie thut es aber leicht, weil der Haupt- und Gesammt-Effect richtig gegeben ist. Der „Sonnenuntergang am Flusse Chou-Phya in Siam“ mit dem einsam spazirenden Elephanten

ist nun gar ein Gegenstand „de haute fantaisie", und um dergleichen zu malen, braucht man nicht eben nach den Antipoden zu reisen; aber das Blatt ist mit einer wahren Genialität in Benutzung der Farbenmittel behandelt und von wunderbar leuchtender Wirkung. Lobend zu erwähnen sind auch noch landschaftlicher Blätter von Gottfried Seelos in Wien.

Sehr eigenthümlich sind drei farbige Zeichnungen, welche den Kölner Dom vor dem Fortbau im Jahre 1844 von verschiedenen Seiten darstellen, von J. A. Ramboux in Köln, die, in alterthümlicher Weise ausgeführt, wie Werke aus alter verschollener Zeit aussehen.

Architektonisch-malerische Ornamente von Otto Cornill in Frankfurt a. M. sind mit vieler Phantasie und vielem Geschmack erfunden und sehr hübsch in Aquarell ausgeführt.

Auch muss ich hier einiger Bilderwerke des um Erforschung der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, der Trachten und Sitten dieser Periode viel verdienten D. Hefner von Alteneck in München gedenken. Die Bände des Costumebuches, der „Kunstwerke und Geräthschaften" und des Turnierbuches enthalten untadelige, im Einzelnen oft unübertreffliche Illustrationen.

Unter den Kupferstichen glänzen vor Allem die Blätter von E. Mandel in Berlin. Die Zeichnung darin ist eben so fein, wie die Ausführung von der elegantesten Vollendung, wenn nicht die äusserste Eleganz der Behandlung in einzelnen Fällen vielleicht zu gross ist. Ganz besonders vortrefflich scheint mir der Stich nach einem Portrait Karls I. von England von van Dyck; er giebt des Originals Eigenthümlichkeit vollkommen wieder und ist von einer wirklich ausserordentlichen Vollendung.

Fritz Dinger's Stich nach E. Leutze's „Cromwell's Besuch bei Milton" giebt ein interessantes, charaktervolles Bild in vortrefflicher Zeichnung und Ausführung wieder; der Ton und die Haltung des Ganzen ist eben so vollendet, wie die Einzelheiten. Der grosse Stich nach dem soge-

nannten „Kölner Dombilde", der berühmten Madonna mit St. Ursula, St. Gereon und ihre Genossen von Franz Paul Massau in Düsseldorf ist nicht in allen Theilen gleich vortrefflich, obschon im Ganzen ein höchst schätzbares Werk, welches von liebevoller Hingabe an eine mühevolle, schwierige Aufgabe Zeugniss giebt. Friedr. Wagener in München hat in dem Stich nach der „Kreuzabnahme" von Rubens wohl die Gesammtwirkung, Zeichnung und Haltung des Originals verdienstvoll wiedergegeben, aber der Glanz Rubens'scher Malerei dürfte doch nicht erreicht sein; es ist gewiss äusserst schwierig, die Eigenthümlichkeit dieses brillantesten Farbenkünstlers in einem so ausgeführten Bilde und in der ausgeführten Weise moderner Kupferstecherkunst darzustellen; ein neuerer belgischer Stich nach demselben Gemälde scheint mir dieser Aufgabe mehr zn entsprechen.

„Karls I. Abschied von seiner Familie" von Schrader ist von H. Dröhmer in Berlin in der glanzvollen Weise des Originals sehr entsprechend wiedergegeben. Noch sind hier zu erwähnen Fr. Knolle's in Braunschweig Stich nach einer Himmelfahrt Maria von Murillo, Stiche von C. Geyer in München nach Zimmermann und v. Ramberg, A. Schultheiss in München nach C. Böttcher und X. Steifensand in Düsseldorf nach Lessing's früherem Bilde von der Gefangennehmung des Papstes Paschalis, gute, wenn auch nicht gerade ausgezeichnete Blätter, unter denen das letztgenannte wohl in der Zeichnung zu wünschen übrig lässt.

Joseph Keller, der Meister der früher sehr blühenden Kupferstecherschule in Düsseldorf, glänzt als hochberühmter Künstler in seinem Fach und ich kann seine vielen Hauptwerke übergehen, weil dieselben allgemein bekannt sind.

Eugen E. Schäffer in Frankfurt a. M. erscheint mit einem glänzenden Blatte nach der Madonna della sedia, welches besonders in Bezug auf die malerische Behandlung sehr ausgezeichnet ist; fast möchte ich glauben, dass in

dieser Beziehung der Stecher weiter gegangen ist, als der Meister des Originals, und das dieses doch etwas strenger erscheint; ich wage darüber aber kein bestimmtes Urtheil auszusprechen. Ausserdem erwähne ich von diesem talentvollen Meister noch eine andere „Rafael'sche Madonna“ und zwei Zeichnungen nach einer „Poesie“ von Rafael und nach dem berühmten Bilde von Titian, die sogenannte „Himmlische und die irdische Liebe“. Letztere Zeichnung ist von grosser Kraft des Tones, die malerische Behandlung ist vortrefflich wiedergegeben und der Stich dieser Zeichnung entsprechend gelungen. Die Nachbildung entspricht soweit dem Original, wie überhaupt Titian's eigenthümliche Bilder durch den Stich wiedergegeben werden können.

Eine sehr fleissig, zart und kräftig ausgeführte Zeichnung ist die von Rudolf Stang nach einem St. Sebastian von Deger, nur scheint mir das Original nicht zu Deger's besseren Werken zu gehören; es ist wohl nicht viel mehr als ein durch die Attribute zum Heiligen gemachtes Naturstudium. Noch weniger glücklich erscheint mir die Wahl des Bildes, welches F. Seyffert in Düsseldorf für den Stich gezeichnet hat, jene sogenannten „Glaube, Liebe und Hoffnung“ von Julius Hübner, deren ich schon früher erwähnte.

Unter den Zeichnungen für den Kupferstich, welche mir vor dem Jahre 1862 bekannt geworden sind, halte ich für eins der allerausgezeichnetesten Werke die Zeichnung nach A. Menzel von Fritz Werner: „Concert Friedrich's des Grossen“.

Eine solche Meisterschaft der Technik, welche Zeichnung, Wirkung, Farbe und Behandlung eines Bildes, welches in dieser Beziehung die grössten Schwierigkeiten bietet, in solcher Vollendung wiedergiebt, ist wohl noch kaum erreicht und sicher niemals übertroffen worden. Ausser der ganz vortrefflichen Zeichnung, welche die scharfe Charakteristik und die Lebendigkeit des Menzel'schen Bildes vollkommen erreicht, ja in Feinheit und Präcision beinahe noch übertrifft, ist die Farbe und das Licht in diesem Blatte zu be-

wundern, und man muss erstaunen, wie eine geschickte Behandlung mit diesen einfachen Mitteln das erreichen kann, was hier erreicht ist; ich wüsste nicht, wie die Virtuosität technischer Behandlung noch weiter gehen könnte, als in diesem Blatte, und sie bleibt dabei überall ganz zweckgemäss.

Von guten landschaftlichen Stichen erwähne ich die von K. B. Post in Wien nach Marco und die von W. von Abbema in Düsseldorf nach Zeichnungen tropischer Vegetationsbilder von von Königsbrunn; ferner grössere landschaftliche Radirungen von feiner und wirkungsvoller Behandlung von K. B. Post nach der vortrefflichen „norwegischen Landschaft“ von Andreas Achenbach und von Konrad Graefe in Wien nach seinem Bilde „Eiche im Sturm“.

Die Radirung scheint vor 1862 von den Wiener Landschaftsmalern mit Vorliebe geübt zu werden; diese ganz besonders künstlerische Technik ist lange vernachlässigt worden und wir sind in dem oben angegebenen Zeitraum noch keineswegs wieder auf der Höhe der alten Meister dieses Faches; es fehlte ein Publicum, welches die Werke dieses Kunstzweiges versteht und schätzt, sie sind recht eigentlich nur für den kundigen Liebhaber, und für diese galt in jener Zeit nur Altes. Das Sammeln wurde nur vom Gesichtspunct der Rarität betrachtet und betrieben, und in der Neuzeit wohl auch noch. Trotzdem haben aber dennoch sowohl Düsseldorfer wie Münchener, Berliner und Wiener Künstler damals manches schöne Blatt radirt, jedoch ist es mir nicht möglich, die einzelnen alle zu nennen, ich erwähne deswegen auch nur die ganz vortrefflichen, aber mehr in der Weise des Stiches als der freieren Radirung erscheinenden, verschiedenen Blätter von H. Bürkner in Dresden, Portraits, Genrescenen und die gar winzigen vortrefflichen Blätter aus dem „Bilder-Brevier der Dresdener Gallerie“. Die sichere feine Zeichnung, welche Bürkner's Holzschnitte auszeichnet, ist in noch höherem Maasse in diesen reizenden Blättern.

Auch die Kunst des Holzschnittes ist dem allgemeinen Fortschritt der Kunst und der künstlerischen Technik gefolgt und um die Zeit von 1861—62 auf einer Höhe, wie sie nie zuvor gewesen, allerdings nicht in allen ihren Productionen, denn es wird durch die ungemeine Verwendung derselben zu Illustrationen und flüchtigen Tagespublicationen eine Masse erbärmlichen Zeuges zu Markte gebracht. In Deutschland folgt die Holzschneidekunst zwei bestimmt getrennten Richtungen, die eine im Sinne der Alten auf strenger charakteristischer Zeichnung beruhend und somit dem Wesen und dem ursprünglichen Zweck dieser Technik entsprechend, die andere, in England und Frankreich mit noch grösserer Virtuosität geübte, den Kupfer- und Stahlstich und die Lithographie und überhaupt jede nachbildende Kunsttechnik nachahmend. Unter den Künstlern in der ersten Weise zeichnen sich aus: „H. Bürkner und A. Gaber in Dresden; in weniger bestimmten, wechselnden Richtungen: H. Müller und A. Vogel in Berlin, Flegel in Leipzig, Boyer von Berghoff in Wien und Brend'hamour in Düsseldorf. Letzterer benutzte schon früh die Photographie zur Uebertragung der Zeichnung auf das Holz. Unter den Künstlern, welche für den Holzschnitt zeichneten, steht Ludwig Richter in Dresden in unübertrefflicher Weise oben an.

Von der Glasmalerei habe ich im Allgemeinen wenig zu berichten. Was die königliche Anstalt in Berlin vor 1862 lieferte, ist zwar nicht zu tadeln, aber auch nicht zu loben; was die Münchener Anstalt geliefert hat, wie es sich im Kölner Dom oder in der Auerkirche zu München zeigt, steht in gleicher Auffassung und Behandlung unendlich höher. „Vier Apostel“ nach Albrecht Dürer und ein „Ecce homo“ nach Guido von E. Gillmeister in Schwerin, sind sehr fleissig ausgeführt, aber solche ausführliche Copieen von Producten einer ganz anderen malerischen Technik, wie auch das in dieser Weise ganz ausgezeichnete Brustbild in Sepia-Manier von W. Martin in Berlin, entsprechen nicht eigentlich dem Wesen der Glasmalerei. Gute Glasgemälde

in der strengeren, alterthümlichen Richtung lieferten Ludwig Schmidt und Peter Grass in Köln.

Kenner und Kritiker stehen über diese Kunst, deren Wiederbelebung ebenfalls eine Errungenschaft unserer neuen deutschen Kunstentwicklung ist, auf zwei getrennten Standpunkten; die einen möchten die wiedererlangte Technik auch im Sinne modernen Kunstbewusstseins angewandt sehen, die andern wollen sie auf dem Standpunct des Alten festbannen.

Nun blühte aber die Glasmalerei in einer Periode, in welcher das allgemeine Kunstbewusstsein auf einer niedrigen Stufe stand, am schönsten; mit dem Verschwinden der Gothik, mit dem Eintritt der Renaissance und dem Aufblühen der Malerei und der zeichnenden Künste überhaupt, verliert die Glasmalerei sehr bald ihren Charakter und verschwindet allmählich.

Sollen wir nun deshalb, weil die Technik dieses Faches in die Zeit einer kindlichen Kunst fällt, um sie charakteristisch zu verwenden, auch die unvollkommenen Formen dieser kindlichen Kunst wieder annehmen und Dinge schaffen, welche unserem Bewusstsein fern liegen, und uns, trotz alledem und alledem, und trotz aller Schwärmerei der Leute, welche im „Umkehren“ das Heil suchen, nicht gefallen noch anregen? Wenn die malerische Darstellung in naturalistischem Sinne in der That nicht die richtige Form ist, worin die Fenstermalerei charakteristisch und zweckentsprechend erscheint, so wird die fortgesetzte Uebung wohl auch im Fortschreiten einen entsprechenden, unserem Bewusstsein angemessenerem Styl dafür wiederfinden, wie ja die Technik auch durch fortgesetzte Uebung wiedergefunden wurde.

Mit dem Nachahmen wird niemals in der Kunst etwas Bedeutendes gefördert, und ganz besonders nicht mit dem Nachahmen von barbarischen Werken verschollener Zeiten; wie man seiner Zeit an „getreuen Copieen alter Glasgemälde aus dem Museum in Berlin“, Zeit und Geld verschwenden konnte, ist mir unbegreiflich.

Und so wäre ich denn am Ende meines Berichtes. Ich hatte mir das Ziel gesteckt, den Lesern dieses Buches und mit ihnen einem möglichst grossen Theil des deutschen gebildeten Publicums im Worte das vorzuführen, was mir von den Werken der deutschen Künstler vor 1862 werthvoll erschien, und damit eine Uebersicht über den Standpunct der bildenden Kunst im Vaterlande zu geben. Allerdings konnte ich nicht jeden Künstler und jedes Werk anführen, weil deren gar zu viele sind, und dann auch wollte ich ein Urtheil nur abgeben über Werke, die ich selbst gesehen und auf ihren Werth geprüft habe.

Aelteres und für uns schon Geschichtliches reiht sich an, aus Vergangenheit und Gegenwart darf man aber auf Zukünftiges schliessen oder doch hoffen. Die bildenden Künste sind die höchste Ausblüthe der Cultur eines Volkes und es scheint naturgemäss zu sein, dass sich diese feinste Blume am spätesten entwickelt; die Culturgeschichte zeigt uns bei allen Völkern, welche eine Kunst gehabt haben, die Künste des Wortes in früherer Entwicklung, als die bildenden. Auch bei unserer neuen nationalen Entwicklung geht eine Periode der grossartigsten Entfaltung der Kunst des Wortes dem neuen Aufschwung der Bildkunst zuvor und es ist, als ob sich die Kunstkraft der Nation, auf dem einen Gebiete ermüdet und bis zu den augenblicklichen Grenzen ihres Vermögens gelangt, dem anderen zugewandt habe, um auf neuem Gebiete mit neuen Kräften zu schaffen.

Manchen scheint es, als ob auch in der bildenden Kunst während der ersten sechs Jahrzehnte dieses Jahrhunderts der Gipfel schon erreicht worden und vielleicht schon überschritten worden wäre, und in der That gehören die Männer, welche die grössten und bedeutendsten Werke unserer neueren idealen Kunst geschaffen haben, zu den Alten, und in ihren besten Werken gehören 1862 wenige nur noch der Gegenwart an; ihres Gleichen zeigt sich kaum unter den Zeitgenossen am Schluss des sechsten Jahrzehnts. Aber die ungemeine Strebsamkeit und der allgemeine Wett-

eifer beweisen, dass der Höhepunct um diese Zeit noch nicht erreicht ist, geschweige denn überschritten. Die Fortschritte sind unverkennbar, wenn sie auch nicht in derselben Richtung fortgehen, in welcher die Anfänge begonnen wurden.

Die bildende Kunst ist weder allein in dem dichtenden Geiste, noch in der schaffenden, formenden Fähigkeit; beide einander entsprechend, bringen das Höchste und Schönste hervor. In dem dichterischen Theil ihrer Aufgabe hat die neue deutsche Kunst fast Hohes erreicht, und es scheint fast, als ob die Kraft bereits bis zu ihren Grenzen gelangt sei; aber der bildenden, formenden Thätigkeit ist noch ein weites Feld offen, und die beinahe täglichen Fortschritte zeigen, dass das Talent noch lange nicht erschöpft ist.

Mit den Fähigkeiten steigert sich das Erkennungsvermögen, an dem Geleisteten bildet sich das Urtheil über das zu leistende und bezeichnet die Grenze immer weiter hinaus; der strebende Künstler muss den gestrigen Standpunct für einen überwundenen halten, selbst wenn er sich in dieser Meinung irren sollte, und die deutschen Künstler hegen am Schluss der fünfziger Jahre diese Meinung.

In allen Schulen zeigt sich um diese Zeit der lebhafteste Wetteifer und die damals überall eingetretene Lösung von der akademischen Zunftverbindung (mögen die Akademiker mir das Wort verzeihen, es ist noch höflicher, als wenn ich Coteriewesen gesagt hätte, was wahrer ist) giebt jedem Talente den freiesten Raum, sich zu bilden und zu bethätigen. Die Akademieen, welche bei uns nie ganz waren, was sie sein sollten, sind geworden, was sie sein können: Schulen für Schüler und erfüllen ihren Zweck.

Eines nur ist zu befürchten für den Fortschritt unserer Kunst: dies ist das Ueberhandnehmen materialistischer Ansichten und die einseitige Hingabe an die materielle Seite der künstlerischen Thätigkeit, das Verläugnen des Geistes und der Schönheit, denn ohne Geist und Schönheitsgefühl ist die Kunst nur ein schwierigeres Handwerk.

Fremde Einflüsse sind bei dieser üblen Richtung nicht zu verkennen und werden wohl überwunden werden; haben wir doch nicht Ursache, blasirt zu sein, wie unsere Nachbarn, denen die Begeisterung für das Schöne und Grosse theils durch eigene Schuld abhanden gekommen, theils durch Unglück und Gewalt verkümmert und verboten ist; leben wir doch nicht in dem Babel, welches sich so gern so nennen hört, warum also mit irre reden, wenn jene die Sprache verwirren!

Elftes Kapitel.

Deutsche Künstler in ihren Werken bis zum Jahre 1868.

Die grossen deutschen Kunstausstellungen sind für die Beurtheilung der neueren und neuesten Malerei von ganz ungemeiner Wichtigkeit, weil sie allein es ermöglichen einen Ueberblick über die gesammte Production unserer Künstler zu gewinnen. Zugleich geben diese periodisch wiederkehrenden Ausstellungen und die Gelegenheit, die Wandlungen, welche sich in der Kunst vollzogen haben und noch vollziehen, beurtheilen zu können. Als man zuerst den Plan fasste, solche nationale deutsche Kunstausstellungen zu veranstalten, — es gehörte dieses schon zu den ersten Projecten, welche von den Düsseldorfer Malern der ersten deutschen Künstlerversammlung zu Bingen 1856 vorgelegt wurden —, hatte man die Absicht, dass diese Ausstellungen zugleich historische sein sollten, indem sie Werke aus der ganzen neueren Epoche der deutschen Kunst aufzunehmen hätten. Man datirte diesen Zeitabschnitt ganz richtig von Carstens' Auftreten an. So sind die Ausstellungen zu München 1858 und zu Köln 1861 historische Ausstellungen gewesen und haben, besonders die erste, einen für die Kenntniss der Entwicklung der neueren deutschen Kunst unschätzbaren Ueberblick gegeben. Die Kölner Ausstellung ergänzte die Münchener, indem sie eine Anzahl von in München nicht ausgestellt gewesenen Werken der Meister

brachte, von denen die neue deutsche Kunst ausging oder an deren Wirken sich ihre bedeutendsten Fortschritte knüpfen.

Ich habe in den vorhergehenden Kapiteln dieses Buches meine Beobachtungen auf diesen grossen und verschiedenen kleineren Ausstellungen zu schildern versucht. Im Verfolg meiner Betrachtungen bin ich genöthigt auch die kritischen Studien in den Rahmen meiner Schilderungen einzuflechten, zu welchen die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung vom Jahre 1868 in Wien und die internationale Kunstausstellung in München vom Jahre 1869 die Gelegenheit gab. In dem oben geschilderten Sinne war die Ausstellung in Wien keine historische, denn sie enthielt fast nur Werke von Künstlern, welche während der zweiten Ausstellung in Köln, 1861, noch unter den Lebenden weilten. Dennoch war die Ausstellung eine historische, denn das neunzehnte Jahrhundert lebt gar schnell, und der Umschwung der Meinungen und Richtungen geht auch in dem Gebiete der Kunst sehr rasch. Wer die Entwicklung der deutschen Kunst vom Jahre 1840 bis zu 1868 verfolgt, wird nicht ohne einige Verwunderung bemerken, wie fern das Ende dieser verhältnissmässig doch nur kurzen Periode dem Beginne derselben liegt, wie sehr der Geist, der über die Aufgaben und ihre Ausführung waltet, ein anderer geworden ist, wie die Geber und Empfänger, die Künstler und das Publicum sich geändert haben. Ich meine damit nicht nur jene grosse Umwandlung, den Fall der Romantik, die Umwandlung erstreckt sich noch viel weiter, sie hat die ganze ästhetische Anschauung umgestaltet, die ganze geistige Behandlung der poetischen Stoffe ist eine andere geworden und damit auch die praktische Behandlung, die Ausübung der Kunst. Und das alles innerhalb eines Menschenalters.

So gehörten auf der Wiener Kunstausstellung von 1868 eine ganze Anzahl von Werken nicht mehr der Gegenwart an, wenn auch die Meister, die sie schufen, noch lebten

und schafften. Es war dies unverkennbar, und es wäre recht merkwürdig, zu wissen, ob diese Meister es damals auch erkannten, ob sie bei den Jüngeren, Neueren, einem Fortschritt oder Rückschritt erblickten, ob sie das Verlassen ihrer Wege für berechtigt anerkannten. Anerkannt aber oder nicht, wir sehen die Umwandlung sich unerbittlich vollziehen, es ist eine Gemeinsamkeit in den Gedanken und Gesinnungen der Menschen, welcher Niemand sich entziehen, Niemand widerstreben kann; wir mögen noch so selbstständig sein, noch so originell, wir mögen uns sträuben, wie wir wollen, wir werden von dem allgemeinen Geiste der Zeit in welcher wir leben, mitgerissen, und selbst die, welche in dem, was die Mehrzahl Fortschritt nennt, nur Rückschritt und Verfall und Krankheit erkennen wollen, werden von der Krankheit angesteckt, ohne dass sie es wissen, erst vielleicht nur äusserlich, in Dingen der Form, aber die Form wirkt auch zurück auf den Geist, und so ist selbst mancher treue und fromme Romantiker, ohne es recht zu wissen oder zu wollen, modernisirt worden; solche freilich bleiben dann trotz allem Eifer gewöhnlich gegen die Neueren zurück, ungeachtet des eifrigsten Strebens, es ihnen gleich zu thun. Einzelne ziehen sich auch wohl in ihre Eigenthümlichkeiten zurück, bleiben sich treu und führen inmitten des Stromes des Zeitgeistes ein einsames Dasein, wie auf einer unzugänglichen Insel, und diese sind es dann, welche schon bei lebendigem Leibe als historische Gestalten und deren Werke den Leuten von heute gar fremd und unverständlich erscheinen, wenn sie dieselben überhaupt noch beachten.

In der Münchener und Kölner Ausstellung lag der Schwerpunct noch in der monumentalen, idealen Kunstrichtung; in der Wiener Ausstellung, keine zehn Jahre später, lag er schon nicht mehr da, obschon es gar nicht an monumentalen und idealen Werken fehlte und sogar sehr bedeutende darunter waren.

Die Neueren suchen den Werth des Werkes nicht

mehr ausschliesslich in der Erhabenheit des poetischen Gedankens, in der Auffindung und Vollendung einer idealen Form für denselben, die äussere Erscheinung des Werkes beschäftigt sie zumeist, die Farbe, die Wirkung, die Wiedergabe des natürlichen Gegenstandes; man sucht nicht mehr nach einer allgemeinen Schönheit, man sucht das Schöne im Charakteristischen, im individuell Wahren, und nicht nur die Maler, auch die Bildhauer haben diesen Weg mehr oder minder eingeschlagen. Wie das Publicum von damals nur wenig Antheil an idealer Poesie nahm, so auch die neueren Künstler; der Künstler liest nicht mehr wie Goethe's Maler, „den heiligen Homer" als Andachtsbuch; sehr wenige nur noch beschäftigen sich mit den grossen epischen Dichtungen, es ist durchaus nicht mehr erforderlich, wie früher, die Nibelungen und den Parcival, den Dante, den Tasso und Ariosto zu kennen, auch für den Historienmaler nicht; auch die Bibel ist nicht mehr die reiche Fundgrube, welche sie war, und Sage und Legende ebenfalls nicht. Die kirchlichen Künstler selbst, die recht eigentlich legitimen Nachkömmlinge der Romantiker, haben ihre schwärmerisch träumende Gefühlsfrömmigkeit aufgegeben oder verloren und ergehen sich in unmöglichen Verkörperungen abstruser kirchlicher Ideen, worin der Verstand mehr als das Gefühl mit Symbolen spielt, oder bequemer, in Nachahmungen der Vorstellungen und Formen vergangener dunkler Jahrhunderte. Die Geschichtsmaler bestreben sich nicht mehr, die Thaten vergangener Jahre in künstlerisch gebundener Form darzustellen, sie wollen die Begebenheiten möglichst so wiedergeben, wie sie wirklich vorgegangen sind, wo möglich portraitmässig wahr, in Personen, Gebräuchen, Costumen und Localen. Wie auf allen anderen Gebieten menschlichen Denkens und Schaffens hat man sich auch auf dem Gebiete der Kunst vom Idealen zum Realen gewandt.

Dass dieses durchaus ein Fortschritt sei, will ich gewiss nicht behaupten, es mag sogar ein Weg zum Rückschritte

sein, wie ja derselbe Gang der Dinge in der Kunst unserer französischen Nachbarn bereits damals Rückschritte verursacht hatte, die uns bisher noch erspart waren — wer weiss, vielleicht nur, weil wir auf jenem Wege noch nicht so weit fortgeschritten waren. Noch sind wir im Jahre 1868 nicht zu jenem rücksichtslosen Realismus gelangt, der über die Grenzen der Kunst hinausstrebend, die Kunst selbst verlässt und verliert. Die Wiener Ausstellung zeigte kaum ein Beispiel dieser Richtung, und wir dürfen sie als eine für den damaligen Zustand deutscher Kunst vollgültige Mustersammlung betrachten.

Sie war es in der That. Die einzelnen Schulen Deutschlands hatten so viel als möglich ihre besten neueren Werke hingesandt, so viel als möglich, denn sie konnten die einzelnen Künstler nicht zwingen, Anderes zu senden, als was ihnen genehm war, sie haben aber für eine strenge Auswahl unter dem Eingelieferten gesorgt.

Die Folge dieses Verfahrens war die, dass die Wiener Ausstellung gar kein schlechtes Werk enthielt, wenige mittelmässige, eine ungemeine Anzahl guter und einige ganz vortreffliche Werke. Dass die Anzahl solcher Werke, die man gewöhnlich als „bedeutende" bezeichnet, grosser, historischer, monumentaler Arbeiten, idealer Compositionen, nicht so reich war, wie in den früheren grossen Ausstellungen, erklärt sich aus dem zuvor Gesagten. Theilweise wurde aber dieser Mangel ausserhalb der Ausstellung ersetzt. Das neuere Wien hat eine ganze Reihe von monumentalen Werken der Malerei aufzuweisen, welche das Fehlende ergänzten.

Unter den Historienmalern stehen zwei Meister, der eine der Wiener, der andere der Münchener Schule angehörend, obenan, deren Namen bereits historisch geworden sind. Ich meine nicht in dem Sinne, wie ich in der Einleitung andeutete: die Werke Führich's und Kaulbach's werden zu allen Zeiten gleiche Bedeutung und gleichen

Werth behalten, aber Führich sowohl wie Kaulbach gehören doch schon einer früheren Kunst-Epoche an und haben bereits in der Geschichte der deutschen Kunst einen festen Platz und einen sehr hohen Rang eingenommen. Joseph Führich in Wien (er ist in Böhmen 1800 geboren) ist in weiteren Kreisen des Publicums nicht so bekannt, wie ein so bedeutender Meister es sein sollte; denn er gehört zu den grössten Meistern auf dem Gebiete der religiösen Kunst. Ich stehe nicht an, ihn gleich neben Cornelius und Overbeck als den Dritten zu nennen. Ich gebe ihm die dritte Stelle, denn er hat nicht des Cornelius' Gewalt, noch Overbeck's zarte Innigkeit und verklärte Schönheit; er ist ein malender Dichter, wie jene, aber nicht immer fliesst ihm der Born der Poesie so klar; er ist dazu vielleicht ein zu specifisch katholischer Künstler, denn er ist dieses mehr, wie jene grossen Meister. Führich hat neben einer gewissen Naivetät, die seinen Darstellungen oft eine genreartige Natürlichkeit und eine grosse Anmuth verleiht, eine Neigung zu einer abstrusen Symbolik, die oft über die Grenzen des Schönen, ja, des Darstellbaren hinausführt, und man findet in seinen Werken neben dem Erfreulichsten das Ungeniessbarste, oft kaum Verständliche. Als Zeichner hat Führich noch Anklänge an die alte akademische Schule, die sich in Wien am längsten erhalten hat; er zeichnet richtiger, wie Cornelius, weniger ideal in den Formen, aber charakteristischer, wie Overbeck; seine Compositionen sind immer vollkommen harmonisch, von der schönsten, durchdachtesten Form und, wo er sich auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt, von der überzeugendsten Wahrscheinlichkeit. Seine erfreulichsten Bilder sind recht eigentlich Stimmungsbilder idyllischen Charakters, in welchen denn auch die Landschaft, welche Führich im edelsten Style zu behandeln versteht, bedeutend mitwirkt. Als Maler gehört Führich zu den Meistern der romantischen Schule „die nicht malen können", seine Gemälde sind nur colorirte Zeichnungen, und wo er wirklich malerische Wirkung erstrebt,

wie in einem „Christus am Oelberge“, da ist dieses Streben ein ganz verfehltes.

Zwei grosse Cartons zu kirchlichen Wandgemälden: „Petrus wandelt auf dem Meere“ und „Christus bei den Jüngern zu Emmaus“ („Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden“), sind Werke von hohem Ernst und strenger Form. Eine Reihe von Zeichnungen, worunter ein Cyklus von fünfzehn Blättern „Ostern“ betitelt, in welchen die einzelnen Episoden von der Grablegung bis zur Auferstehung Christi dargestellt sind, erscheinen höchst bemerkenswerth.

Einzelne dieser Darstellungen, welche alle auf das meisterhafteste und schönste gezeichnet, sind sehr originell componirt, theils ganz realistisch aufgefasst, wie die einfachsten Vorgänge, und sie entbehren dabei doch nicht einer gewissen Grossartigkeit, welche den Vorgang über das Gewöhnliche erhebt. Anspruchsvoller in Composition und Zeichnung sind zwei Darstellungen: „Die Auferweckung des Lazarus“ und „Der ungläubige Thomas“, beide in einer Kirche Wiens al fresco ausgeführt und deshalb auf den Raum componirt; es ist vielleicht dadurch eine gewisse theatralische Anordnung in diese Compositionen gekommen. Von der höchsten Anmuth ist ein kleines Gemälde des Meisters, schon aus seiner früheren Zeit und, wenn ich nicht irre, durch den Stich vervielfältigt: „Mariens Gang über das Gebirge“. Maria und Joseph wandeln durch eine Gebirgslandschaft, singende Engel ziehen vor ihnen her, andere, über ihnen fliegend, streuen Rosen auf ihren Pfad, deren eine Joseph aufhebt: eine kindlich innig empfundene Darstellung von höchster Schönheit in der Zeichnung. Erfreulich, wie diese einfachen Darstellungen, sind aber andere des Meisters nicht, trotz der Schönheit des Einzelnen, in welchen seine Poesie sich aus den heterogensten Elementen zusammensetzt. So z. B. in zwei Zeichnungen: „Der Frühling“ und „Der Herbst“, wo eine wundersame Mystik kirchliche Symbole mit Dingen der allergewöhnlichsten Welt durcheinander mischt, deren nothwendiges Ausein-

anderfallen formell nur durch die vortreffliche Verbindung der Gruppen und Linien verhindert wird. Diese Compositionen zu beschreiben, würde fast unmöglich sein und jedenfalls keinen anschaulichen Begriff davon geben. Mehr in gewöhnlicher kirchlicher Symbolik hält sich eine Composition, zu welcher politische Begebenheiten den Anlass gegeben haben. Man wundere sich darüber nicht zu sehr; unsere Romantiker sind von den Begebenheiten seit 1848 gar nicht so unberührt geblieben, wie man es meinen sollte, und manche von ihnen sind, oft ganz im Stillen, aus ihrer scheinbar überirdischen frommen Ruhe herausgetreten und haben ihr künstlerisches Werkzeug als Waffe gebraucht, die glücklicher Weise den Gegnern nicht so giftige Wunden beibrachte, als sie beabsichtigten. Ich kenne mehrere derselben, welche gar arge Dinge gezeichnet haben, natürlich im Kampfe gegen oder im Verdruss über die ihre beschauliche Weltruhe störenden Revolutionäre und Neuerer. Das hat auch den guten Meister Führich bewogen, ein religiös-politisches Blatt sehr sorgfältigst und schön zu zeichnen: „Der Schutzmantel Mariens“. Die heilige Jungfrau, auf Wolken thronend, breitet ihren Mantel über zwei knieende Gruppen aus und schützt sie gegen Dämonen, welche vorüberfliegen. Diese Symbolik ist nicht neu, aber wohl ist es die Anwendung im Einzelnen. Ganz im Vordergrunde knieet der Kaiser, im Mantel mit Schild und Scepter, gesenkten Hauptes, betrübter Haltung, rechts eine Gruppe geistlicher Personen, Papst, Priester, Mönch und Nonne, links eine Gruppe weltlicher Personen mit Hinsicht auf die Beziehungen der Familie und der Gesellschaft. Diese alle werden durch den Mantel Mariens geschützt gegen die oben schwebenden Dämonen, bei denen ausser gewöhnlichen Symbolen noch einige erbauliche Ausfälle vorkommen, so eine Furie mit der Freiheitsmütze auf der Stange, zwei nackte, sich umschlingende Gestalten, auf Säuen reitend, ein Gelehrter im Doctorhute, der aus einem Buche docirt, während ihm ein Teufel einen Zaum durch den

Mund gezogen hat, woran er ihn leitet, eine Figur in einer Capuze, die ein Crucifix, eine andere, die einen Anker zerbricht, die Symbole des Glaubens und der Hoffnung, und so fort. Das ist nun freilich recht charakteristisch für eine politisch-kirchliche Partei, die in Oesterreich noch schärfer kämpft, wie anderer Orten, aber für die daran verwandte Kunst eines solchen Meisters, wie Führich, sehr zu bedauern.

Die religiöse Malerei hat übrigens in Wien auch ausser Führich noch tüchtige Vertreter und wird keineswegs in jener archaistischen Weise behandelt, wie sie von den Puristen an verschiedenen Orten, besonders auch am Rheine, mit leider traurigem Erfolge für die Fortschritte der Kunst so eifrig befördert wird. Die Kirche in der Wiener Vorstadt Lerchenfeld, durchaus al fresco ausgemalt, grösstentheils nach Compositionen Führich's, die andere Maler ausführten, enthält bei einer sehr harmonischen, schönen Gesammthaltung viele gute und einzelne vortreffliche Gemälde, die in einem sehr gesunden künstlerischen Sinne erfunden und theilweise recht schön ausgeführt sind. Ich nenne aus dieser Reihe von Bildern eine sehr gute Composition von Eduard Engerth: „Die Verkündigung des Engels an die Hirten“, welche diesen Meister als einen tüchtigen Zeichner und Stylisten bewährt. Von Schülern und Nachfolgern Führich's aus der älteren Wiener Schule und auf dem Gebiete kirchlicher Malerei erwähne ich „Das Gebet Mosis“, von Kuppelwieser, ein gutes, wenn auch nicht besonders bedeutendes Bild, und von Dobyaschowsky einen Carton, „Christus am Oelberge“, welcher durchaus an Führich's Kunstweise erinnert.

Ueber W. von Kaulbach's „Schlacht bei Salamis“ ist sehr viel geschrieben worden, wie dies bei Kaulbach's Werken gewöhnlich der Fall war. Es ist eine sehr grosse Composition in der halb historisch, halb symbolischen Weise, in welcher Kaulbach die grossen Momente der Weltgeschichte zu behandeln pflegt. Rechts deutet ein Felsenvorsprung und ein Theil eines Tempels die Insel Salamis

an; todte und sterbende Perser bedecken den Boden, ein junger persischer Fürst fleht den griechischen Heerführer um Gnade an, der sein Schwert drohend gegen die Feinde schwingt. Den Mittelgrund des Bildes füllt der Schiffskampf mit sehr schönen Gruppen von Kämpfenden, links im Mittelgrunde sitzt der Perserkönig auf einem Felsenvorsprunge auf seinem Throne, umgeben von seinem Hofe, und sieht mit ohnmächtigem Grimme dem Untergange seiner Flotte zu, ihm gegenüber aber von rechts her schweben über der Griechenmacht die Riesengestalten der homerischen Helden als Schutzgeister ihres Volkes in den Lüften heran. Den linken Vordergrund seines gewaltigen Bildes hat Kaulbach auf die ihm ganz eigenthümliche Weise gefüllt: ein persisches Schiff mit den Weibern, Kindern und Schätzen des Königs versinkt in den Wellen, und dies hat dem Meister Gelegenheit zu der herrlichsten Gruppe gegeben, wobei er so recht nach seiner Weise in der Darstellung weiblicher Schönheit geschwelgt hat. Ich glaube, es ist diese wunderschöne Gruppe, welche das Publicum vor dem Bilde fesselt, das sonst in seiner symbolischen Weise für die grössere Menge ziemlich schwer verständlich sein dürfte. Gezeichnet ist das Bild mit der grossen Meisterschaft und der eleganten Schönheit, welche sich in allen Werken Kaulbach's zeigt; es ist eben der elegante Schwung der Linien darin und die schöne, maassvolle Vertheilung der Gruppen, die Klarheit in der formellen Gestaltung, wie in seinen anderen grossen Compositionen.

Noch zweier anderer Meister aus der ersten Periode der neueren deutschen Kunst muss ich hier erwähnen, deren Namen ebenfalls von der Kunstgeschichte werden bewahrt werden: Philipp Veit in Mainz und Schnorr von Carolsfeld in Dresden. Von ersterem nenne ich mehrere Cartons zu den Wandgemälden in der grossen Kuppel des Domes zu Mainz; es sind aber, ehrlich gestanden, sehr schwache Arbeiten. War des Meisters Alter die Ursache, oder die strenge ascetische Richtung, welcher er sich hingegeben,

ich weiss es nicht. Eben so kann ich einem grossen Carton des sonst so vortrefflichen Meisters Schnorr keinen Geschmack abgewinnen. Mit grossem Apparat ist darin eine höchst unbedeutende Episode zur Nibelungengeschichte dargestellt, „wie Swemelin die Botschaft von der Nibelungen Ende dem Bischofe Pilgrim von Passau überbringt“; der gleichgültige Gegenstand wird auch durch die Form seiner Darstellung nicht gehoben, und dies ist ein Werk aus jener Kunstrichtung, die sich schon bei Lebzeiten ihrer Urheber überlebt hat.

Unter den neueren Meistern monumentaler Malerei nimmt Theodor Grosse in Dresden eine hervorragende Stellung ein. Seine Fresken im städtischen Museum zu Leipzig sind sehr edel gedacht und in grossem Style ausgeführt. Diesem Bildercyklus liegt zwar eine sehr abstracte Idee zu Grunde, die sich eigentlich der bildlichen Darstellung durchaus entzieht, für welche aber längst schon herkömmliche Formen und Gestaltungen gefunden sind, deren symbolische Bedeutung wie eine Sprache geläufig geworden ist und die an und für sich dem Maler den günstigsten Stoff für seine Kunst darbieten. Das Ganze soll darstellen „die bildenden Künste mit den sie bedingenden geistigen und materiellen Kräften, und als Urbild alles menschlichen Schaffens das göttliche Schaffen im Bilde der griechischen und biblischen Schöpfungsgeschichte“. Das klingt verzweifelt philosophisch und wenig malerisch, indessen ist es damit so schlimm nicht bestellt, und wenn ich die einzelnen Bilder des Cyklus anführe, welche diesem Gedanken Ausdruck geben sollen, so ergiebt es sich gleich, wie dennoch der Maler dabei vollständig seine künstlerische Rechnung findet. Es ist da nämlich einerseits die biblische Schöpfungsgeschichte mit ihren von der Kunst bereits ausgebildeten Typen, andererseits die hesiodischen und homerischen Mythen von der Geburt der Götter und Menschen, wofür die Kunst ebenfalls die ewig gültigen Formen längst gefunden hat.

Die meisten dieser Bilder sind Theile der inneren Fläche von Kuppeln, und sie mussten deshalb streng in den gegebenen Raum hineincomponirt werden, wodurch freilich die Schwierigkeit gesteigert, aber bei Ueberwindung derselben auch die stylgerechte Form gefördert wird. Von der biblischen Reihe nenne ich „Die Schöpfung des Lichtes", von der mythologischen aber die Göttergruppen „Neptun und Minerva", „Mercur, Pluto und Proserpina", „Juno, Bacchus und Ceres", „Die Grazien"; dann „Die Phantasie", „Eros, aus dem Schoosse des Chaos hervorgehend", „Gaia, welche dem Saturn die demantene Sichel reicht zur Besiegung des Uranos", „Die Erziehung des Jupiter", „Prometheus, unter dem Schutze der Themis Menschen bildend"; endlich „Neptun und Minerva im Streite um Athen". Ich höre schon, wie die Moderngesinnten ausrufen: „Wozu diese alten Geschichten in ihrer hundertfältig wiederholten typischen Gestaltung nochmals wiederholen!" Aber der Einwurf ist, so richtig er klingt, dennoch nicht richtig, denn es giebt für die Kunst eben keine günstigere Aufgabe, als das Ideal der menschlichen Gestalt darzustellen; sucht wo und wie Ihr wollt, es giebt für den Menschen kein schöneres Naturgebilde, als den Menschen, und wo findet sich ein besserer Anknüpfungspunct zu solcher Darstellung, als eben in jenen „alten Geschichten", welche den Menschen einerseits zum Erhabensten, andererseits zum Schönsten idealisirt haben. Und diese alten Geschichten, die Jugendgeschichten der Menschheit bleiben ewig neu, und ihre Form, tausendmal wiedergestaltet, ist dennoch unerschöpflich neuzugestalten. Wollt Ihr sie nicht, so bleibt Euch nichts übrig als die Allegorie, die im Grunde doch nur eine schlechtere Art von Menschen-Idealen gewährt, oder Ihr müsst Eure Wände und Decken mit Genrebildern bemalen, was ja auch schon hinreichend oft versucht worden ist, aber selten oder nie dem eigentlichen Zwecke des Wandgemäldes entspricht.

Es konnte nicht fehlen, dass bei dieser Aufgabe dem Künstler die unübertrefflichen Rafael'schen Werke ähn-

lichen Inhalts bewusst oder unbewusst vorschwebten, und in der That finden sich hier und da in seinen Gruppen und Figuren, ich will nicht sagen Motive, aber Anklänge aus der Farnesina und dem Vatican. Sollen wir ihn darum tadeln? Gewiss nicht. Haben doch auch die Alten einen einmal als vortrefflich anerkannten Typus unerschütterlich festgehalten, und hat doch auch Rafael ganz bestimmte Anklänge an seine Vorgänger. Ich habe damit schon gesagt, dass Grosse's Cartons vortrefflich gezeichnet sind, von edelstem Maasse und hoher Formenschönheit.

Eine Anzahl von theils grossen Cartons zu Frescogemälden, welche A. Dietrich in Dresden in der dortigen Kreuzschule ausgeführt hat, in einigen Bildern einzelne weltgeschichtliche Momente darstellend, in anderen geschichtliche Epochen charakterisirend, erheben sich nicht eben über das Gewöhnliche, dem man allerdings eine Anerkennung nicht versagen kann. Vielleicht sind die Bilder in der Ausführung besser und feiner, als in den Cartons.

Wenn man einen überzeugenden Beleg haben wollte, wie wenig solche Gegenstände, die nothwendig realistisch dargestellt werden müssen, sich für die malerische Decoration monumentaler Räume eignen, so läge der gleich zur Hand in den Modellbildern zu den Frescen in dem berühmten Waffenmuseum des grossen Arsenals in Wien. Karl Blaas, der sie gemalt, hat sich gewiss als Meister darin bewährt, der alle Mittel der Kunst in vollster Gewalt und gemacht hat, was sich machen liess. Aber die grösste Mehrzahl dieser grossen Bilder stellen kriegerische Begebenheiten aus den letzten Jahrhunderten vor; es war also durchaus geboten, die wirkliche Wirklichkeit darzustellen, denn die neuere Geschichte verträgt keine stylistische Umwandlung in der Form. Nun aber bedecken diese Bilder vielfältig gestaltete Wandflächen, die überall den Künstler in der freien Composition behindern, die der Gegenstand doch verlangt. Sie befinden sich in Bogenfeldern über Bogenstellungen in bedeutender Höhe und sind zum Theile von

riesigen Dimensionen. Das alles hat dem Künstler die grössten Schwierigkeiten bereitet, die gar nicht zu überwinden waren; eine harmonische Wirkung des Ganzen im Zusammenhange mit den Architektur-Formen konnte gar nicht erzielt werden, und so stehen denn die Bilder, so trefflich sie gemalt sind, jedes vereinzelt da, um so mehr, als der Meister malerische und Beleuchtungs-Effecte mit Vorliebe angewandt hat. Und weil man denn doch in den bedeckenden Kuppeln selbst nicht wohl in derselben Weise fortfahren konnte, so enthalten diese allegorische Gestalten, manchmal recht seltsame Allegorieen. Einen Theil dieser allegorischen Gestalten hat der verstorbene Karl Rahl gemalt und sehr schön gemalt, und damit komme ich zu einem Meister, der zugleich überschätzt und unterschätzt worden ist, jedenfalls aber ein bedeutender Meister in seinem Fache und ein bedeutender Mann war, der in seiner Heimath, Wien, eine eigene Schule begründet hat und dessen Kunstprincipien viele Jünger mit einer Art von Fanatismus anhangen. Rahl war ein Colorist und eigentlich, um ganz genau zu sein, ein grosser Decorations-Maler, aber in der höchsten Bedeutung des Wortes. Man kann Rahl nur in Wien richtig schätzen lernen, man muss die Werke dieses Mannes an ihrem Orte und in ihrem Zusammenhange sehen, um ihren Werth zu erkennen. Ich weiss nicht, ob die Physiker und Optiker eine Beobachtung schon wissenschaftlich ergründet haben, die jeder einiger Maassen erfahrene Maler macht, die nämlich, dass das Licht und seine farbige Wirkung nicht überall dasselbe ist. Es ist für Leute von künstlerischen Augen ganz unbestritten, dass, wenn die verschiedenen Schulen ein verschiedenes Colorit ausgebildet haben, dies nicht willkürlich geschah, sondern weil das Colorit, welches sie in der Natur sahen, ein verschiedenes war. Titian und die Venetianer überhaupt haben nur in Venedig ihre richtige Farbenwirkung, und Rubens nur in Belgien, und so gehören Rahl's Bilder durchaus in die Beleuchtung von Wien; in andern Orten

sehen seine Gemälde häufig dunkel und unscheinbar aus und in der Farbe, die gerade ihre beste Seite ist, manchmal trüb und unschön. Rahl war ein Componist von reicher Phantasie, die sich am liebsten in idealen Gestaltungen erging, seine Compositionen sind wohl geordnet und immer mit dem grössten Verständnisse in den Raum gefügt, den sie füllen sollen. Er liebt, wie alle Coloristen, das Nackte darzustellen, und zeichnet es in mehr massigen als mächtigen Formen, man hat ihn als einen vergröberten Genelli bezeichnet, und allerdings hat er viele Anklänge an diesen Meister. Bei einer grossartigen Anlage entbehrt aber Rahl's Zeichnung jeglicher Feinheit in den Formen und ihrer Durchbildung. Und so auch die Farbe. Obgleich der Meister auf sein Fleischmalen grosse Stücke hielt und seine eifrigen Schüler, manchmal zu ihrem Schaden, auch, so hat er doch fast niemals schönes Fleisch gemalt; im Einzelnen ist es immer schwer von Farbe und entbehrt jeden Reizes. Aber im Ganzen sind seine Bilder höchst prächtig von Ton, von der vollkommensten Harmonie, von einer durchgeführten Farbenstimmung, die direct an die venetianischen Coloristen erinnert. Gleich in einer tiefen Stimmung einsetzend, bleibt seine Scala doch immer farbig bis in die tiefste Tiefe, und seine Bilder haben einen vollen, goldigen Ton. So trifft Alles zusammen, um diesen Meister zu einem Decorations-Maler im Grossen zu machen, wie es vielleicht unter den Neueren keinen zweiten giebt. Seine Skizzen für die Decoration der Decke des Zuschauerraumes und für den Vorhang des neuen grossen Opernhauses in Wien, die von dreien seiner Schüler vortrefflich ausgeführt wurden, sind ganz ausgezeichnet componirt und mit dem musterhaftesten Verständnisse der Wirkung zum Ganzen colorirt. Ausser diesen und den in einem der früheren Kapitel dieses Buches erwähnten Bildern von Rahl erwähne ich noch fünf Staffelei-Gemälde des Meisters, sämmtlich mythologische Gegenstände darstellend. Vier derselben, von gleicher Grösse, gehören als Pendants zusammen; es sind:

„Perseus befreit Andromeda“, „Jason raubt das goldene Vliess“, „Paris entführt Helena“ und „Die Opferung Iphigenia's“. Das fünfte, kleinere, ist mehr Skizze und stellt „Das Urtheil des Paris“ dar. Was ich im Allgemeinen über Rahl's Kunst sagte, gilt auch von den vier oben erwähnten Bildern, sie sind in grossem Style componirt, im Ganzen mächtig und kräftig in den Formen, im Einzelnen schwer und plump, im Gesammttone tief, reich und goldig, im Einzelnen unwahr und ganz conventionell. Vielleicht war die Grösse der Bilder (drei Viertel Lebensgrösse etwa) schon zu klein für des Meisters derbe Malerei; in dem „Urtheil des Paris“ ist dies unzweifelhaft der Fall.

Zu den vielen malerischen Decorationen für das oben erwähnte neue Opernhaus gehört auch noch eine Reihe von Wandgemälden von Eduard Engerth, dessen ich schon als kirchlichen Maler erwähnte; Scenen aus Figaro's Hochzeit, die Mythe von Orpheus in einer Reihe von Darstellungen und einiges Andere. Die Bilder zur Hochzeit des Figaro sind für den Zweck des Wandgemäldes gut componirt, machen jedoch einen etwas unbedeutenden trivialen Eindruck; schöner und ernster sind die Bilder zur Geschichte des Orpheus, in Friesform componirt und von edler Zeichnung.

Hieher gehören denn auch einige hübsch gezeichnete Cartons von Ferd. Laufberger zu einzelnen Theilen des Bühnenvorhanges des neuen Opernhauses.

Und nun wende ich mich von diesen Meistern der decorativen Malerei, die mehr oder minder schon einer älteren Schule und Periode angehören, zu einem der allerneuesten Zeit und Schule, zu einem „Modernen“ in des Wortes verwegenster Bedeutung. „Moderne Amoretten“ ist der Titel von drei grösseren Gemälden von Makart in München, welche zusammen eine Wand-Decoration bilden sollen. Diese Bilder sind allerdings sehr modern, ja, sie schreiten der Mode voraus, und wie alles, was neu, unerhört, noch nicht dagewesen ist, haben sie in München ein

gewaltiges Aufsehen erregt, viele Bewunderung gefunden. Diese Bilder zu beschreiben, ist schwierig, einen grossen Theil davon kann man nur ahnen oder rathen. Es sind Kindergruppen, die im höheren Mittelbilde eine Art von Triumphzug bilden, in dessen Mitte ein kleines blasses, blumenbekränztes Kindchen getragen wird; in den beiden breiteren Seitenbildern ebenfalls Kinder, die allerlei Spiel treiben. Aber diese „Amoretten“ sind mit allerlei modernen Costumestücken behangen und verkleidet, aber meistens nur theilweise, theils frisirt und aufgeputzt, wie unsere schönen Modedamen, und sie bewegen sich dann auch, wie diese. Dieses wunderliche Völkchen befindet sich zwischen und auf Blumen und Pflanzenwerk und sonstigen bunten Dingen, die man nicht recht genau erkennt, denn diese Malerei deutet Alles nur flüchtig an und präcisirt nichts. Extremitäten der Figuren laufen schattenhaft aus, Gewandpartien lösen sich auf und verschwinden, die Figuren gehen nicht und schweben nicht, es ist kein fester Boden da, es schwimmt Alles in einander. Es sind eben Alles nur Farbentöne, die allerdings sehr fein zu einander gestimmt sind, und das ganze bunte Gewirre hebt sich von einem glänzend vergoldeten Hintergrunde ab. Die Bilder machen eine seltsame, auf den ersten Blick grosse Wirkung, denn die Zusammensetzung der Farben giebt etwa den Eindruck, als läge ein aufgelöstes Blumenbouquet, worin zartes Weiss, helles Gelb, Rosa mit tiefem Roth, saftigem Braun und Grün consrastiren, auf einer goldenen Schüssel. Es ist eben eine feine Palette. Und wo der Künstler sich die Mühe gegeben hat, etwas Bestimmtes anzudeuten, einen Kopf, einen Arm, ein Stück Gewand auszuführen, da ist dies mit einer Virituosität der Behandlung gethan, die Erstaunen erregt. So haben denn diese Bilder auch unter den Künstlern Bewunderung gefunden. Sie wird hoffentlich nicht weiter, nicht zur Nachahmung wirken, denn in der That ist diese Malerei gar keine wirkliche Kunst mehr, sondern ein übermüthiges Spiel, welches durch seine dreiste Sicherheit einer gewissen An-

muth nicht entbehrt, aber doch nur einen blasirten und verdorbenen Geschmack länger als auf einen Augenblick reizen kann. Wo ist das Verdienst eines glänzenden Colorits, welches sich an gar keine Bedingung des gegebenen Objectes bindet, sondern Farben nur der Farbe wegen hinsetzt, einer formlosen Zeichnung, die capriciös hier ein Theilchen ausführt, dort nur andeutet und plötzlich verschwinden lässt, einer Behandlung, bei der freilich jeder Pinselstrich meisterhaft „sitzt", der aber leicht meisterhaft sitzen kann, weil er eben wenig oder nichts zu charakterisiren hat und. bei dem es gleichgültig ist, wo er sitzt; denn wenn der Gegenstand nicht getroffen ist, so schadet es auch nicht, die Phantasie des Zuschauers wird ihm schon eine Bedeutung geben. Mögen die „modernen Amoretten" dem Modepublicum gefallen, ich habe noch niemals einen solchen bewussten Hohn auf die wahre Kunst gesehen, und doch hat der Autor sich in anderen Werken als einen sehr talentvollen Künstler bewiesen.

Auf keinem Gebiete der deutschen Malerei hat eine so durchgehende Umwandlung Statt gefunden, wie auf dem der Historienmalerei. Theilweise ist dieses die Folge der Fortschritte im Technischen. Die Regeneratoren der deutschen Kunst konnten nicht malen oder wollten es nicht; abgestossen von der Aeusserlichkeit der akademischen Kunst ihrer Zeit, wandten sie sich vor Allem dem geistigen Inhalte des Werkes zu, und diesen zu gestalten, genügte ihnen die Zeichnung, ja, das Minimum derselben, der Contour. So wurde denn von ihnen und bei ihren directen Nachfolgern, der Münchener Schule, die Zeichnung auf's Höchste ausgebildet und damit die lineare Composition und der strenge und grossartige Styl, welcher die Werke dieser Schule in ihrer früheren Periode vor denen aller anderen Schulen auszeichnet. In Düsseldorf, freilich unter Schadow's Leitung, legte man Werth auf die Malerei und die Farbe und erreichte darin Bedeutendes, konnte sich dagegen mit den Münchenern in Bezug auf die Conception und den Styl

im entferntesten nicht messen. Nur Rethel machte in dieser Beziehung eine Ausnahme, war dafür aber auch kein Colorist und trennte sich früh von der Düsseldorfer Schule. Das hat sich im Verlauf der Zeit ganz und durchaus geändert; gerade in München ist man von der stylistischen Behandlung der Historie zu dem äussersten Gegentheile davon übergegangen; in den sechziger Jahren giebt die neueste Münchener Schule auf den Styl der Zeichnung wenig, Alles aber auf Farbe und Behandlung, auf eine schöne Malerei.

Von den Altmeistern der stylistischen Römisch-Münchener Schule kann ich während des Zeitraumes, der zwischen der grossen Kunstausstellung vom Jahre 1861 in Köln und der vom Jahre 1868 in Wien liegt, aus eigener Anschauung nicht viel berichten ausser dem schon Gesagten. Von ihren bedeutendsten Nachfolgern, welche in den früheren Ausstellungen in erster Reihe glänzten, Genelli und v. Schwind, kann ich aus diesem Grunde auch nichts sagen; des letzteren Frescen in dem neuen Wiener Opernhause könnte man freilich als neueste Werke des Meisters mitzählen. Einer nicht sehr glücklichen Nachahmung Schwind'schen Styles von J. Naue in München werde ich später gedenken. Alfred Rethel hat auch einen nicht sehr glücklichen Nachahmer unter den Neueren, und ebenso fehlt mir C. F. Lessing, der eigentliche Begründer des Styles in der Historienmalerei, welcher jetzt der durchaus herrschende geworden ist, des naturalistischen.

Unter den Historienbildern repräsentiren noch einige wenige die romantische Richtung, sie sind theils von Künstlern, welche wirklich noch aus der Blüthezeit der Romantik oder doch aus ihren letzten Ausgängen herstammen. Unter diesen ist Heinrich Schwemminger in Wien zu nennen, mit drei cyklischen Darstellungen aus dem Nibelungenliede, jedesmal ein Mittelbild mit kleineren Bildern umrahmt, ältere Arbeiten von einer unendlich glatten, sauberen Ausführung. Dann der verstorbene Plüddemann von Dresden

mit einem „Wallenstein und Seni“ und, aber schon aus dem Uebergange zu der späteren Periode, H. Rustige in Stuttgart mit „Maria Stuart vor ihrer Hinrichtung“ und „Kaiser Friedrich II. und sein Hof in Palermo“; dahin gehört auch ein grosses Bild von Eduard Engerth in Wien, den ich schon früher zu nennen hatte: „Die Verhaftung der Familie König Manfred's des Hohenstaufen nach der Schlacht bei Benevento“. Mitten inne zwischen geschichtlicher und poetischer Auffassung, gewisser Maassen zwischen Poesie und Prosa, geriethen die Meister dieser Periode, die 1868 bald zwanzig Jahre hinter uns liegt, in das Theatralische hinein. Das letztgenannte Bild ist sehr gut durchgeführt, es sind auch einzelne hübsche Motive darin, es erinnert aber durchaus an eine Hauptscene in irgend einem schreckenvollen Drama, während uns Rustige's Bild von dem glänzenden Hofe Kaiser Friedrich's durchaus an Scene und Finale des dritten Actes einer grossen Oper gemahnt. Wirklich geschichtlicher Auffassung und Darstellung näher steht Christian Ruben in Wien mit dem „Untergange der Hussiten in der Schlacht bei Lipau“, obschon man auch in diesem Bilde noch den Meister aus der romantischen Periode erkennt.

Das Streben der Neueren ist weniger auf den Styl in der Composition gerichtet, als auf die Wahrscheinlichkeit der Darstellung und auf Farbe und malerische Wirkung. So in dem Bilde von Franz Russ in Wien: „Editha findet den Leichnam König Harald's auf dem Schlachtfelde von Hastings“, wo der schön gegebene Effect der Abenddämmerung ein Hauptmotiv der Darstellung bildet. Einen hochromantischen Gegenstand: „Die Heimfahrt mit der Leiche Siegfried's“ (Nibelungen), hat Rudolf Geyling in Wien behandelt, aber beinahe genremässig und fast mehr mit Betonung der landschaftlichen Wirkung, als der eigentlichen Bedeutung des Gegenstandes. Sehr phantastisch ist „Jerusalem nach dem Tode Jesu Christi“ von Ludwig Mayer in Wien. Der Künstler hat die Stelle des Matthäus aufge-

fasst, welche erzählt, wie bei Christi Tode die Erde erbebte, die Gräber sich öffneten und verstorbene Heilige daraus hervorgingen und kamen in die Stadt. Wir sehen eine Strasse von Jerusalem und erschreckte Leute vor ihren Häusern angstvoll sitzend, Frauen und Kinder flüchtend, andere sich zuflüsternd und deutend auf die Gespenster, die aus der Ferne heranschweben. Ueber die letzten Häuser hin erblickt man den Gipfel des Calvarienberges mit den Kreuzen und dem heimeilenden Volke. Es ist eine eigenthümlich grauenvolle Stimmung in dem Bilde, welche durch eine trübe, blasse Beleuchtung, wie von verfinsterter Sonne, noch verstärkt wird. Das höchst poetisch gedachte und gut gezeichnete Bild kommt aber eben der absichtlich grauen und etwas monotonen Farbe wegen nicht recht zur Geltung. A. Baur in Düsseldorf hat in seinem grossen Bilde: „Die Leiche Kaiser Otto's III. wird über die Alpen nach Deutschland gebracht", sich eine gar schwierige Aufgabe gestellt. Eine stylisirte Composition naturalistisch auszuführen, ist wohl beinahe unmöglich; es ist in diesem Bilde dennoch das Möglichste gethan, und wenn sich darin ein gewisser Zwiespalt zeigt zwischen dem Vorgetragenen und Vortrage, so war er nicht auszugleichen. Es ist ein grosser, ernster Zug in diesem Bilde. Die trauernden Getreuen des Kaisers tragen seinen mit den Reichsinsignien bekleideten Leichnam in offener Bahre über den Alpenpass eilig und bedrängt von den Feinden, die sie mit wuchtigen Schlägen zurücktreiben, da öffnet sich zwischen den düster bewachsenen Felsen der Blick in das heimische deutsche Land, wo der Kaiser zu seiner endlichen Ruhestätte kommen soll. Das hat der Künstler ernst und schön dargestellt, es ergreift uns, und so verlangte es der Gegenstand, wie ein episches Gedicht. Auch die Zeichnung hat eine gewisse ernste Grossartigkeit, die hier und da an Rethel's Weise erinnert; dabei sind aber alle Einzelheiten ganz naturalistisch ausgeführt bis auf den Charakter der Stoffe selbst, und auch die Stimmung des Ganzen in Farbe

tuosen, grosse Virtuosen; man mag den einen oder den anderen vorziehen, darüber lässt sich nicht streiten, es ist Geschmackssache.

Ein grosses Bild von C. v. Werner in Karlsruhe, darstellend wie Kaiser Heinrich IV. als Knabe vom Erzbischof Anno von Kaiserswerth nach Köln entführt in den Rhein springt und nur mit Mühe gerettet wird, ist eine genrehafte Behandlung dieses Gegenstandes; als solche, als Genre- und Landschaftsbild freilich sehr rühmenswerth, vortrefflich in der Farbe und in der landschaftlichen Stimmung und Wirkung und der naturalistischen Darstellung der Figuren. Die Auffassung der historischen Begebenheit freilich ist ganz falsch, und es hat dem Künstler gänzlich die Kenntniss, ja der Begriff von dem Vorgange gefehlt. So einfach und gemüthlich ging es doch auch selbst im elften Jahrhundert bei den deutschen Fürsten nicht zu.

Das eifrige Streben nach der Farbe, welches schon seit lange alle deutschen Schulen ergriffen, hat noch ein anderes Virtuosenthum erzeugt, als das zuvor geschilderte der neuesten Münchener, und dieses zeigt sich in einzelnen Fällen in allen deutschen Schulen; es ist dies die Nachahmung der alten Meister. Ich meine damit nicht eine directe Nachahmung, das Copiren, was, schwierig wie es ist, dennoch nicht mit der selbstschaffenden Kunst in die Reihe treten kann: die Maler, welche ich hier im Auge habe, übersetzen gewisser Maassen ihre Gedanken in die Sprache ihres Lieblingsmeisters, sie sehen mit seinen Augen und malen mit seiner Palette. C. Schick in Karlsruhe ist in dieser Beziehung ein recht merkwürdiger Künstler, er strebt danach, wie Titian zu malen, und es gelingt ihm dabei manchmal Schönes, manchmal aber auch nicht. Das beste unter den Bildern dieses in der Behandlung sehr virtuosen Malers ist „Eine Frau mit einem Kinde“, ein in sehr engem Raume beschränktes lebensgrosses Brustbild einer mit

Nähen beschäftigten jungen Frau und eines allerliebsten dunkelhaarigen Jungen, der neben ihr mit dem Köpfchen auf den gekreuzten Armen auf dem Tische ruht. Es ist wie ein Portraitbild, naiv und höchst anmuthig, und von grosser Kraft und Klarheit in dem freilich conventionellen Colorit; weniger so ist ein „Bildniss einer Frau mit einem Kinde", in der Zeichnung, wie es scheint, mit grosser Treue und Unbefangenheit der Natur abgelauscht, aber in eine besondere Farbe übersetzt. Eine „Flucht nach Aegypten" von sehr reicher schöner Farbe erinnert auf den ersten Blick an venetianische Meister, eben so und noch mehr eine „Lorelei", die ein gar wunderliches goldenes Haar kämmt, und vor Allem, selbst in der Composition, eine „Susanna im Bade". Hier ist es dem Meister begegnet, was bei dergleichen Versuchen häufig geschieht, den Ton, welchen die Zeit den meisten alten Bildern und besonders den Venetianern gegeben hat, jene schwärzlich-grünliche Lasur, die sie sicher nicht ursprünglich hatten, mit in sein Bild hinein zu malen. Am ärgsten ist dieses geschehen in einem „Baume der Erkenntniss" mit lebensgrossen Figuren, bei welchem Bilde den Künstler sein Genius im Stiche gelassen haben muss. Ein anderer Virtuose dieser Richtung ist Canon, der Wiener Schule angehörend, der dieses Mal, denn er hat verschiedene Muster, sich in „Wein, Weib und Gesang" den Rembrandt als Vorbild genommen hat, und zwar mit Feinheit und Geschick. Für den Kunstverwandten sind diese Virtuosenstücke von einem gewissen Interesse, indessen möchte ich sie doch zu den Verirrungen zählen, in die unsere Künstler nur zu leicht durch die ungemessenen Anforderungen gerathen, welche die Neuzeit an sie stellt, ohne sie doch entsprechend zu belohnen. Dass übrigens das Studium der alten Coloristen, besonders der Venetianer, welches bei unsern Romantikern ganz vernachlässigt, ja, verpönt war, die jüngere Generation der deutschen Künstler ausserordentlich gefördert hat, ist ganz unzweifelhaft; man sieht es in allen besseren neuen Werken; die

schöne Sättigung und Fülle des Tones und besonders die Darstellung des nackten Fleisches, welche die Neueren vor den Aeiteren, selbst denen, die man als Coloristen anerkennen muss, auszeichnet, ist hauptsächlich eine Frucht dieses Studiums.

Die letztgenannten Eigenschaften besitzt in ganz besonderem Maasse ein Bild von Eugen Felix in Wien, welches, in seiner Weise, vielleicht das vortrefflichste und vollendetste Gemälde seiner Zeit ist, denn jedes Kunstwerk trägt seine Bedingungen in sich selbst und muss danach beurtheilt werden. Es ist eine lebensgrosse nackte weibliche Figur, durch Attribute als Bacchantin charakterisirt. In bewegter Stellung schlummernd hingestreckt, liegt sie auf einem Pantherfelle und Gewändern im grünen Rasen; ein an Zweigen aufgehängter dunkelrother Mantel bildet einen Theil des Hintergrundes, den andern eine Durchsicht durch den schattigen Wald in die Ferne. Der goldene Thyrsusstab, die Handtrommel, einige Blumen im Haar vervollständigen die Harmonie der farbigen Umgebung, in welcher das blonde Fleisch des nirgend bedeckten Körpers wie leuchtend erscheint. Das ist ja eben die Eigenschaft der unbeschreiblichen Farbe des schönen menschlichen Körpers. Und ich würde diese gleich grosse Kraft und Zartheit des Colorits noch nicht so überaus hoch anschlagen, wäre nicht zugleich die Zeichnung und Modellirung so äusserst vollkommen, denn das ist es ja gerade, was das Fleischmalen zu der verzweifeltsten Aufgabe des Malers macht, dass sich zu den Schwierigkeiten der wundersamen, aus tausend Tönen zusammengesetzten Farbe die Bedingungen der complicirtesten Form gesellen, die nicht nur richtig, sondern auch in ihrer möglichsten Schönheit wiedergegeben werden soll. Diese Aufgabe ist bewundernswürdig gelöst. Unter dieser glänzenden Haut, unter diesen graziösen fliessenden Formen wird der Kundige die ganze verborgene Structur des schönsten Körpers erkennen, so fein ist hier die Kunst der Natur gefolgt. Nicht die Antike hat

dabei zum Vorbilde gedient, und das werden vielleicht gewisse Kritiker bedenklich finden, nur die Natur, aber eine gewählte und gesehen mit an den besten Werken der grossen Coloristen gebildeten Augen und nachgebildet mit der Meisterschaft einer geübten sicheren Hand. Das Bild leuchtet ganz eigenthümlich, und bei aller Natürlichkeit hebt die künstlerische Harmonie des Ganzen den Gegenstand in eine höhere ideale Sphäre.

Aber es können auch noch andere Leute gut malen, die ihr Verdienst nicht gerade in Specialitäten suchen und Farbe und Behandlung mehr als Mittel zum Zwecke verwenden.

Von einer ungewöhnlichen Meisterschaft zeugt zum Beispiel ein Bild von W. Lindenschmit in München, „Die Gründung der Gesellschaft Jesu". Dieses Gemälde ist äusserst derb gemalt, tief und sehr kräftig gestimmt, von trefflicher Haltung und Farbe; ausser diesen rein malerischen Vorzügen aber ist es durch die Individualisirung der dargestellten Personen (sämmtlich Portraits) und den Ausdruck der Physiognomie von ergreifender Wirkung, und es giebt dem Kundigen reichen Stoff zum Denken. Heinrich Hofmann in Dresden (aber nicht von der Dresdener Schule) zeigt sich in einem figurenreichen Bilde „Christus und die Ehebrecherin" als einen ganz und vollends durchgebildeten Meister, dessen Composition und Zeichnung untadelhaft, dessen Colorit kräftig, klar und äusserst harmonisch ist, und die Behandlung meisterhaft, sicher, vollendet, ohne alle gesuchte Bravour. Ich möchte dieses Bild in gutem Sinne das Ideal eines akademisch regelrechten Kunstwerkes nennen. Eben so schön von Farbe und meisterhafter Durchbildung ist ein kleineres Bild desselben Künstlers, „Venus und Amor", ein drittes, „Hirtenmädchen aus dem Sabinergebirge", scheint ein schon älteres Werk zu sein und zieht mehr an durch die Individualität der dargestellten Person als durch die, jedoch gute, Ausführung. Julius Röting in Düsseldorf zeigt in seiner „Grablegung Christi" eine ausser-

ordentliche Meisterschaft, bei durchaus naturalistischer Auffassung. Das Bild ist ergreifend durch die grosse Wahrheit, der Meister hat sich aller stylistischen Steigerung der Form enthalten, sein Christus ist ein zu Tode gemarterter Mensch, seine Maria eine tief betrübte Mutter, Joseph von Arimathia, Johannes und Magdalena sind menschlich theilnehmende Personen, sie sind aber bei aller Natürlichkeit edle Menschen und fern von aller Trivialität alltäglicher Erscheinung. Was dieses grosse Bild vor Allem auszeichnet, ist die ganz ungemein plastische Wirkung, welche durch die vollendete Modellirung aller Theile und die äusserst consequente Durchführung der Beleuchtung erreicht worden ist; es trennt und sondert sich Alles vortrefflich und tritt uns bis zur Täuschung körperlich entgegen. Es ist mir ganz unerklärlich, wie dieses Bild bei dem Publicum der Gegenwart, welches doch in der Kunst die täuschende Naturwahrheit so überaus hoch schätzt, nicht mehr Wirkung hervorgebracht hat; es hat an verschiedenen Orten allerdings Anerkennung gefunden, ist aber auch ziemlich unverständiger Kritik ausgesetzt gewesen. Mehr in den für solche Gegenstände herkömmlichen Formen, jedoch auch mit naturalistischer Auffassung, hält sich L. Des Coudres in Karlsruhe in seinem grossen Gemälde „Die heiligen Frauen mit Johannes unter dem Kreuze“, ein sehr schätzbares, fleissig und sorgfältig durchgebildetes Werk von schönem, klarem Ton. Diesem schliessen sich dann in ähnlicher Richtung noch verschiedene mehr oder minder bedeutende Gemälde an, deren Meister sich in der Sphäre der Historienmalerei bewegen, wie sich dieselbe in dem regelmässigen Gange unserer akademischen Schulen ausgebildet hat. Dahin zähle ich „Moses am Brunnen die Töchter Median's beschützend“ von Ernst Kirchbach in Dresden; „Christi Kreuztragung“ von G. Jäger in Leipzig; „Die Grablegung Christi“ von M. Schmid in Salzburg; „Christus am Oelberge“ von A. vom Dieck in Dresden; „Büssende Magdalena“, ein schön gemaltes Brustbild von L. Des Coudres.

Zu einer besonderen Specialität unserer neueren Kunst ist das Andachtsbild geworden, einzelne Meister beschäftigen sich ausschliesslich damit. Ich erwähne zwei sehr schöne Werke. Ein dreitheiliges Bild (Altarwerk?) von C. G. Pfannschmidt in Berlin stellt im Mittelbilde die Kreuzigung, in einem Seitenbilde die Geburt Christi und in dem andern dar, wie der Auferstandene der Maria Magdalena erscheint, alle drei mit mässig lebensgrossen Figuren und auf Goldgrund. Strenger Styl, jedoch nicht im Sinne unserer Wiederbeleber des Mittelalters, sondern mit der Richtigkeit der Zeichnung und Modellirung, wie unsere Kunstbildung sie erheischt, edler Ausdruck, schöne feine Farbe und eine Behandlung, welche die durch den Goldgrund bedingten Härten möglichst zu überwinden gewusst hat, machen diese Bilder zu einem nicht gewöhnlichen Meisterwerke. Gleiches ist zu rühmen von einer kleinen „Madonna mit dem Kinde" von F. Ittenbach in Düsseldorf; ebenfalls auf Goldgrund und in der bei den Meistern des Faches beliebten etwas statuenartigen Weise, zeichnet sich dieses Bild durch die innige Lieblichkeit des Ausdrucks und durch die höchst sorgfältige feine Behandlung aus.

Von der Historie zum Genre bilden die modernen Kriegs- und Schlachtengemälde einen Uebergang, die Gegenstände sind geschichtliche, die Behandlung ist durchaus naturalistisch. Es wird in dieser Specialität sehr viel Gutes geleistet, und man muss die Meister des Faches bewundern, die, ihrer Aufgabe gemäss, Menschen, Thiere und Landschaft mit gleicher Vollendung behandeln. So ein moderner Schlachtenmaler ist ganz wie sein Lieblingsgegenstand, der Soldat, nach der classischen Antwort des Recruten, „ein armer geplagter Mensch", denn er soll den Anforderungen seines Kenners genügen, er muss das Schlachtfeld, Tagesstunde und Wetter, seine Aufstellung und Bewegung der Truppenkörper, ihre Action getreu nach den feststehenden Daten wiedergeben, dann die Uniform und was dazu gehört, bis zum letzten Knopfe reglements-

mässig, Artillerie und Fuhrwesen, die Pferde mit Geschirr und Riemenzeug bis zur letzten Schnalle, kurz er hat einer ganzen Menge von Anforderungen zu genügen, und dann kommen, aber erst dann, noch die Anforderungen der Kunst und vielleicht, wenn alledem genügt ist, steht das löbliche Publicum davor und langweilt sich, weil das Bild nicht interessant ist. Das Letzte kommt jedoch selten vor, wenn es auch berechtigt wäre, denn, abgesehen von dem militärischen Publicum, welches immer dankbar ist, interessirt es Jeden, anschauend zu erfahren, wie dies oder jenes Gefecht, von welchem alle Welt spricht, denn eigentlich ausgesehen hat.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, alle Schöpfungen auf diesem Kunstgebiete hier anzuführen, deshalb erwähne ich nur einige Werke, welche besonders bemerkenswerth erscheinen. Da sind die Gefechte von Oeversee und von Oberselk von Fritz l'Allemand in Wien höchst anschaulich, ungemein wahr und wahrscheinlich, ganz vortrefflich, auch in Beziehung auf die landschaftliche Haltung und Stimmung; dann von Siegmund l'Allemand in Wien eine Episode aus dem Gefechte von Oberselk „die Erstürmung des Königsberges" und „Erzherzog Albrecht bei Custozza" ebenfalls sehr naturwahr, aber von weniger allgemeinem Interesse, dann von E. Hünten in Düsseldorf „General von Nostiz bei Oeversee", wie das zuvor genannte, mehr soldatisches Portrait als Schlachtenbild. Bedeutender durch den Gegenstand sind zwei grössere Bilder von W. Camphausen in Düsseldorf „die Erstürmung der Düppeler Schanze Nr. 11 durch das Brandenburgische Füsilier-Regiment" und „Nach dem Sturme auf Düppel. Die Begrüssung der Corpsführer, des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl von Preussen". Beide Bilder sind äusserst lebendig, eine Menge von wohlgetroffenen Portraits gewähren ein lebhaftes Interesse und die Dargestellten mögen sich bei dem Maler bedanken, dass er sie und ihre Thaten so schön verewigt hat. Der Maler muss zu diesen Bildern eine ungemeine

Menge von Einzelstudien gemacht haben, denn jede Figur darin, und es sind ihrer sehr viele, ist ganz individuell charakteristisch, und der verschiedene nationale Typus des gemeinen Soldaten ist vortrefflich getroffen. Die malerischen Schwierigkeiten bei solchen Darstellungen sind gross, die Eintönigkeit der Uniform macht eine malerische Farbengebung fast unmöglich; so ist denn auch das Colorit in diesen Bildern nicht gerade ihre beste Seite, doch ist die Wirkung kräftig und, worauf es ja vor Allem ankommt, der Gegenstand, die Begebenheit ist auf das überzeugendste zur Anschauung gebracht.

Aeltere Kriegsthaten der österreichischen Armee schildert uns Siegmund l'Allemand in Wien in einem grossen „Reiterangriff aus der Schlacht bei Collin“, einem Bilde, worin die Gesammtwirkung, das, was ich die landschaftliche Stimmung nennen möchte, sehr fein und vortrefflich ist, und W. Emele in Wien in der „Schlacht von Würzburg (1796)“ einem grossen Bilde, worin ganze Regimenter Reiterei sich in wildem Gewühle herumtummeln, wobei der Künstler das Charakteristische der Zeit auch in der Dressur und Haltung der Pferde und ihrer Reiter recht gut getroffen hat. W. Schuster in Dresden zeigt uns in einem recht gutem Bilde die Standhaftigkeit eines Sächsischen Grenadier-Bataillons gegen einen Reiterangriff in der Schlacht bei Jena. Feodor Dietz in Karlsruhe hat in einem grossen Bilde mit lebensgrossen Figuren versucht, einer modernen Kriegsepisode eine gewisse höhere Bedeutsamkeit zu geben; in seinem „Blücher tritt nach der Schlacht von La Rothière den Marsch auf Paris an“ beabsichtigte der Meister die ernstgehobene Stimmung der preussischen Landwehr bei diesem Vergeltungszuge auszudrücken; diese Stimmung ist besonders in dem Gesichtsausdrucke und der etwas zu pathetischen Haltung des Hauptmannes concentrirt, der vor seiner Compagnie mit zum Himmel emporgerichtetem Blicke uns entgegen marschirt. Es sollte sich wohl in dem Bilde das aussprechen, was uns aus Körner's

Kriegsliedern entgegenschallt, es ist jedoch nicht recht zur Erscheinung gekommen und konnte es auch wohl nicht.

Einen bedeutenden Ruf als Schlachtenmaler hat Theodor Horschelt in München mit Darstellungen aus den russischen Feldzügen im Kaukasus erworben, welchen er als Augenzeuge beigewohnt hat.

Einige derselben, Episoden aus dem Feldzuge gegen Schamyl schildernd, sind ganz wundersam charakteristische Darstellungen, als wären sie im Einzelnen nach der Natur photographirt. Federzeichnungen dieses Künstlers sind mit einer unübertrefflichen Freiheit und Geschicklichkeit ausgeführt.

Ein sehr bedeutendes Werk unter den Kriegsbildern ist „Bei Solferino“ von Franz Adam in München. Ein sehr grosses Bild, einen weiten Gesichtskreis umfassend, fast panoramaartig mit einer Menge von Figuren, Pferden, Artillerie, Fuhrwerk, hat es als Hauptmotiv eine Colonne von Verwundeten beim Rückzuge vom Schlachtfelde. Der ganze Jammer einer solchen Scene füllt die Mitte des Vordergrundes und ist mit einer erschreckenden Wahrscheinlichkeit dargestellt. Eine solche Darstellung ist eine Abkühlung auf alle den Siegesjubel über gewonnene Schlachten. Fast alle Episoden in dem Bilde sind schaudererregend und grässlich, wie zum Beispiel die Noth hülfloser Verwundeter, welche im Gedränge heranjagender Artillerie nicht auszuweichen vermögen und unter Pferde und Räder gerathen, anderer, die auf einen Karren geladen, von den Stössen des Gefährts grimmige Schmerzen erleiden. Die trostlose Stimmung des Soldaten in der verlorenen Schlacht drückt sich auf allen Gesichtern trefflich aus, und man erinnert sich aller der traurigen Berichte aus den Tagen dieses unglücklichen Krieges. Das grosse Bild ist gut von Farbe, wenn auch etwas unruhig, und vortrefflich behandelt.

Im eigentlichen Genre, dem Lieblingsfache für das moderne Publicum, tragen zwei Düsseldorfer Meister den Sieg davon, nämlich Ludwig Knaus mit seinem „Katzentisch“ und Benjamin Vautier mit dem „Leichenschmaus“.

Beide Bilder zeigen eine wunderbar feine Beobachtung der Gefühle und Affecte individueller Menschen, beide eine künstlerische Vollendung, welche gar nichts zu wünschen lässt und nur in der Farbe und der technischen Behandlung derselben geht das Bild von Knaus dem anderen voraus, es ist aber in dieser Beziehung auch wirklich ausserordentlich. So überaus vortrefflich aber auch die Malerei dieses Bildes ist, so kommt dieselbe doch nur in zweiter Linie in Betracht neben den geistigen und poetischen Vorzügen des Werkes. Der Katzentisch ist der Tisch der Kinder bei einem grossen Hochzeitsschmause unter landbürgerlich kleinstädtischen Leuten. Das Bild sollte eigentlich noch als zweiten Titel den Spruch führen: „wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“, denn in dieser jugendlichen Welt wiederholt sich in seiner Weise, was bei den Alten vorgeht, welche der Künstler uns nur in der Tiefe des Hintergrundes zeigt, Knaben und Mädchen sitzen in bunter Reihe am langen Tische, und nach den Genüssen des Trankes und der Speise, die aber einige tüchtigere Esser noch nicht befriedigt haben, entwickelt sich bei dem jungen Volke die Leidenschaft, Zärtlichkeit, Eifersucht, Zorn in der naivsten Weise. Ein keckes Jüngelchen will von seiner kleinen Nachbarin einen Kuss erzwingen und dieses Bestreben wird von der Gesellschaft sehr verschieden aufgenommen. Die Kleine sträubt sich, coquet wie eine Grosse, Einige lachen darüber, ein Junge am anderen Ende des Tisches ist aufgesprungen und droht dem Verwegenen mit der Faust, eine alte Magd, welche die kleine Gesellschaft bedient, sieht dem Unfuge sehr missbilligend und keifend zu, und nur einige solide Esser lassen sich nicht stören. Und dann hat der Katzentisch noch wieder ein Katzentischchen, ganz im Vordergrunde sitzen: Die ganz Kleinen bis zum Schoosskindchen

herunter, das von einem halberwachsenen Mädchen gefüttert wird; bei dieser Gesellschaft haben denn auch der grosse Haushund und die Katzen freundliche Aufnahme gefunden. Ganz wundersam sind alle diese Kinder charakterisirt, es spricht sich in jedem ein bestimmtes Individuum mit seinen besonderen Eigenschaften und Leidenschaften aus. Sie sind durchaus nicht alle schön, aber viele darunter sind allerliebste Gesichter, besonders einige der jüngsten überaus anmuthig und selbst das Kleine in seinem Kinderstühlchen, welches mit den Händchen isst und sich dabei das Gesichtchen furchtbar besudelt. Und mitten in diese reizende Jugendwelt hat Knaus mit dem ihm eigenen Humor in der alten Magd einen wahren Ausbund von Hässlichkeit hineingestellt und diese zahnlückige, abschreckende Person mit eben der Feinheit studirt und charakterisirt, wie die anderen; ein schlagender Contrast. Sollte ich alle die Feinheiten im Einzelnen anführen, ich würde nicht fertig. Und wie das gemalt ist, mit welcher Sicherheit und Freiheit der Pinselführung! weder zu breit noch zu spitz, nirgendwo zeigt sich die Absicht, mit der Geschicklichkeit zu glänzen! Und die Farbe! Ja, sie ist ganz durchaus natürlich und schlicht, aber mit welchem Verstande ist die schönste malerische Wirkung erzielt! Oder ist es das Product des eigenthümlichen malerischen Gefühls des Meisters, des Genies? Ich glaube das letztere.

Vautier's „Leichenschmaus“ stellt eine ernstere Begebenheit dar, ja, eine traurige. Der Mann wird begraben, und die Nachbarinnen aus dem Dorfe sind bei der Witwe um den Tisch versammelt und werden mit Wein und Kuchen bewirthet. Welch sine schwierige Aufgabe hat sich der Künstler gestellt und wie hat er sie gelöst! Alle Abstufungen des Mitgefühls von der herzlichsten, innigsten Theilnahme bis zu der conventionellen Trauerbezeigung und zur stumpfen Gleichgültigkeit hinab zeigen sich in den Gesichtern und der Haltung dieser Frauen, von welchen jede ganz und durchaus ihren besonderen Charakter erkennen

lässt. Und die armen Kinder des Verstorbenen, verschüchtert in ihrer nur halb verstandenen Trauer; und die Witwe, das Gesicht verhüllend, neben dem Bette sitzend, getröstet von ihren nächsten Freundinnen! Und zu diesem rein menschlichen noch der besondere Charakter nach dem Orte, dem Stande und der Sitte. Es ist wirklich ganz ausserordentlich, mag man die alten niederländischen Meister des Genre noch so hoch stellen: dergleichen darzustellen, haben sie nie versucht und nie erreicht. Dass Vautier's Meisterwerk vortrefflich gezeichnet ist, brauche ich nicht zu sagen; es ist auch vortrefflich gemalt, doch ist die Farbe nur schlicht und, wenn genügend, doch nicht glänzend.

Zwei andere kleinere Bilder desselben Meisters erscheinen neben dem oben angeführten weniger bedeutend. In einem „Beim Dorfschulzen“ werden ein paar kleine Uebelthäter von einer Alten und dem Polizeidiener des Ortes wegen der Misshandlung eines Kätzchens angeklagt; sehr charakteristisch und äusserst komisch, ohne jedoch im geringsten an Carricatur zu streifen, besonders sind die Jungen ganz vortrefflich; in dem anderen „Die Schwestern“ weint ein junges Mädchen, von tiefen Schmerzen ergriffen, über einen Brief, und die Schwester steht theilnehmend daneben.

Ein dritter Düsseldorfer, altberühmten Namens, schliesst sich würdig an, Rudolf Jordan mit einem „Altmännerhaus in Holland“; alte, ausgediente Seeleute, verwitterte Veteranen, in ihrem ruhigen Asyle an Tischen sitzend, verschiedenartig beschäftigt, mit ihrer eigenthümlichen stoischen Apathie; das Hauptmotiv des Bildes ist ein Grossvater, welchem Sohn, Schwiegertochter und die Enkelchen einen Gratulationsbesuch abstatten und die Angebinde bringen. Das ist sehr gemüthlich empfunden, sehr charakteristisch nach der Art von Land und Leuten und sehr sorgfältig und gut gemalt, wie man es bei dem Meister gewohnt ist, von welchem die besondere Richtung der Genremalerei, wie sie sich in der Düsseldorfer Schule entwickelt hat, ihren Ausgang nahm und ihren ersten Anstoss erhielt.

Ein altberühmter Wiener Meister, den man zu Zeiten mit Jordan verglichen hat und der sich seinen künstlerischen Ruf ungefähr gleichzeitig mit dem Düsseldorfer Meister erworben hat, obschon er persönlich viel älter war, Ferdinand Waldmüller (er starb 1865 im Alter von 72 Jahren) ist von mir schon früher erwähnt worden. Waldmüller gehört aber einer älteren Schule an oder vielmehr gar keiner, denn er war Autodidakt. Seine Malweise ist so, wie sie in den dreissiger Jahren bei den deutschen Künstlern ziemlich allgemein war und welche die ersten Düsseldorfer Anfänge vergleichungsweise schon virtuos erscheinen liess. Indessen war Waldmüller ein ungemein feiner Charakteristiker, ein Beobachter und Zeichner, wie es wenige giebt, und in dieser Beziehung darf man seine besten Werke, abgesehen von der Farbe, neben die der besten heutigen Muster stellen; sie behaupten ihren Rang. Seine „Bauernhochzeit" ist ein solches Werk. Fast überfüllt mit Figuren und noch mehr so erscheinend durch den Mangel an Luftperspective und die überall gleiche sorgfältig ausführende Behandlung, ist das Bild überaus bewunderungswürdig wegen der Wahrheit und Lebendigkeit der dargestellten Charaktere. Jede Figur ist ein ganzes Individuum und mit einer unbeschreiblichen Naivetät und Naturtreue wiedergegeben.

Die älteren Wiener Genremaler bildeten gewisser Maassen ein Gegengewicht gegen die ziemlich hohle Classicität der älteren Wiener Kunstschule; Waldmüller, ein etwas excentrischer Charakter, war sogar ein offenbarer Feind und eifriger Bekämpfer dieser Classicität, und es scheint mir, dass sein Beispiel auf die jüngere Generation von Genremalern in Wien von Einfluss gewesen ist. Unter diesen zeichnet sich Friedrich Friedländer aus durch Charasteristik und lebendigen Ausdruck. Die Gegenstände seiner Bilder sind häufig novellenartig, wie „Die Rückkehr in's Vaterhaus", wo wir einen verkommenen jungen Mann mit Frau und Kind in der Ecke der Schmiedewerkstätte sitzen sehen, während der alte Schmied in stummem Grimm abgewandt

dasteht, den seine alte Frau leise zu begütigen sucht. Der verdrossene Trotz des jungen Mannes, der demüthig leidende und doch hoffnungsvolle Ausdruck der jungen Frau und die Haltung des alten Paares sind vortrefflich gegeben. Weniger gefällt mir „Der Brandstifter“, den der Ortspfarrer vor der Wuth der Menge zu schützen sucht, die durch den Brand, den wir im Hintergrunde des Bildes sehen, aufgeregt ist. Ein feiner Humor ist in dem kleinen Bilde: „Der neue Kamerad“; ein junger Invalide aus den letzten Kriegen unter den alten ergrauten Insassen des Invalidenhauses, denen er lebhaft erzählt. Weniger interessant ist „Das Leihhaus“, ein grösseres Bild, in welchem ein nicht gerade poetisches Elend mehr andeutet, wie geschildert ist.

Zu den novellistischen Genrebildern kann man auch wohl ein recht seltsames Werk von F. Gonne in Dresden rechnen, das jedenfalls seiner schönen Durchführung wegen gelobt zu werden verdient. Dieses „Brennende Erinnerungen“ betitelte Bild ist eigentlich eine Illustration zu einer Novelle, die der Beschauer sich selbst erfinden mag, es wird nicht so schwierig sein. Ein hübscher Mann in elegantem Halbnegligé sitzt vor dem Kamin und übergiebt der Flamme allerlei Liebesandenken: Billette, Locken, Blumen, die er einer zierlichen Casette entnimmt. Sie flammen auf im Feuer und ein leichter Rauch steigt auf und verbreitet sich im Zimmer. Diese Rauchwolke bildet sich aber zu Gestalten — zu Gespenstern! Junge, schöne Weiber sind es mit Geberden der Verzweiflung, einige mit kleinen Kindern, ja, die erste trägt ein solches, dem eine lange Nadel im Herzen steckt. O weh, böser Don Juan! Er sieht sie zwar nicht, die Gespenster, aber er fühlt ihre Nähe und verhüllt sich das Antlitz mit der Hand, sein Windhund jedoch spürt sie noch deutlicher, denn er heult, wie es eines ordentlichen Hundes in allen ordentlichen Gespenstergeschichten Pflicht ist. Die Novelle, welche dieses Bild illustrirt, ist gerade nicht sehr neu, sie wird sich in der Blüthezeit der Almanach-Literatur ziemlich häufig finden,

und die Illustration dazu beruht eigentlich auf einem Wortspiele in seinem Titel, indessen muss dergleichen doch wohl noch ein grösseres Publicum haben, als ich mir vorstellen kann, denn es ist sogar von einem Kupferstecher in Dresden, L. Friedrich, durch eine sehr sorgfältig ausgeführte Radirung vervielfältigt worden. In der malerischen Durchbildung, in Zeichnung und Farbe ist diese Ausgeburt einer altmodischen Romantik sehr vollendet.

Aber die Romantik stirbt doch nicht so leicht aus, als manche Leute glauben; siehe da ein Romantiker von echtester Art und doch ein Mann von heute, Herr Leopold Bode in Frankfurt a. M., erscheint mit einem grösseren Bilde nach Schiller's Ballade „der Graf von Habsburg". Herr Bode ist ein tüchtiger Künstler, sein Gemälde ist verständig componirt, fein gezeichnet, sehr sorgfältig durchgebildet und von gutem, wenn auch nicht gerade glänzendem Colorit; er hat aus seinem Stoffe gemacht, was daraus gemacht werden kann und muss. Es ist die Episode, wie der jagende Graf den Priester mit dem Heiligthume auf seinem Rosse den Waldbach durchschreiten lässt und die sentimental fromme Stimmung der handelnden Personen ist wohl gerechtfertigt, herrscht sie doch auch in Schiller's Gedichte vor; dass sie auch die Thiere, das Pferd und die Jagdhunde, ergriffen hat, ist freilich etwas stark, aber man kann ja so leicht des Guten zu viel thun!

Unter den anerkannten Meistern im charakteristischen Genre, welche der Münchener Schule angehören, nimmt R. S. Zimmermann einen hervorragenden Rang ein, er versteht es, Individuen und Begebenheiten ein Interesse zu geben, welches sie uns in der Wirklichkeit nur selten einflössen, und bleibt dabei doch ganz naturgetreu. Sein „Neuer Most", eine Weinprobe, ist jedoch ein gar zu gleichgültiger Gegenstand, trotz des fein beobachteten Ausdruckes der Figuren, denn es handelt sich nicht um bacchische Freuden, sondern um ein ganz gewöhnliches Handelsgeschäft zwischen dem Weinhändler und den Winzern, welche

den neuen Most mit ernster Kennermiene durch die Mostwaage prüfen. C. Lasch ist einer der besten Meister des besonderen Genres, welches in Düsseldorf mit so viel Erfolg gepflegt wird, der Dorfgeschichten; sein „Dorfmedicus" ist ein recht hübsches lebendiges Bildchen, nicht ohne eine gewisse harmlose Komik. L. Litschauer in Düsseldorf zeigt uns in „Das schlechte Gewissen" einen Alten, welcher in einer Spelunke mit dem Beschneiden von Goldstücken beschäftigt ist und, durch irgend ein Geräusch von aussen bei diesem nicht ganz löblichen Geschäfte gestört, sich mit sehr sprechendem Ausdrucke des Schreckens und der Angst umschaut; ein zweites Bild desselben Künstlers, „Ein Laboratorium", stellt einen Adepten bei seinen Studien dar, ein sehr einfaches Situationsbild von schöner, ruhiger Lichtwirkung. C. Schlesinger in Düsseldorf hat in einem grösseren Bilde: „Eine Begegnung", ein wirkungsvolles Motiv behandelt: vor der Dorfcapelle begegnen sich der eben aus derselben hervortretende Geistliche, welcher das Sacrament zu einem Sterbenden trägt, und ein lustiger Zug mit dem hochbeladenen Wagen von der Ernte heimkehrender Bauern, deren laute Freude durch diese Begegnung plötzlich gehemmt wird. Das Bild, worin auch die landschaftliche Umgebung von Bedeutung, ist von lebendigem Ausdrucke und schön von Farbe und Behandlung. Aloys Schönn in Wien versetzt uns in den Orient. Seine beiden Bilder: „Türkischer Bazar" und „Heimkehr aus dem Weingarten", sind, besonders das letztere, äusserst farbig, fast gar zu schönfarbig und beinahe bunt, und das glänzende Sonnenlicht darin ist in einer etwas conventionellen Weise dargestellt, die aber von Wirkung ist und mehr so, als die jetzt übliche vielleicht naturgetreuere. Es wechseln in der Kunst die Ansichten in neuerer Zeit gewaltig schnell, und man könnte dabei fast von Mode sprechen.

Jahr auf Jahr konnte man auf den Ausstellungen die Spuren des Geistes bemerken, der gegen Ende der sechziger Jahre mehr oder minder die Künstlerwelt beherrscht

und die Umwandlungen desselben, ein allgemein Durchgehendes, welches vielleicht dem Einzelnen, der unter seinem Einflusse steht, unbewusst bleibt. Niemand kann sich, auch nicht in der Stille seines abgeschlossenen Ateliers, der Strömung der allgemeinen Meinung entziehen, ganz besonders aber die jüngere Künstlerwelt nicht, die immer mehr „modern“ wird in der ganzen Bedeutung des Wortes, und um so mehr noch, als alle classischen und romantischen Traditionen sich ausgelebt und ihre Geltung verloren haben.

Gewiss hat sich eine ganze Reihe von Traditionen ausgelebt, an welche die vorige Generation noch unerschütterlich glaubte und theilweise noch die jetzige. Ich bezweifle gar nicht, dass einige derselben wieder auferstehen werden, aber es wird bis dahin noch geraume Zeit vergehen. Die Gegenwart und die Wirklichkeit haben sich mit Gewalt Recht verschafft, und mehr als ihr Recht. Goethe's Rath, schon unseren Grossvätern gegeben: „Greift nur hinein in's volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist's interessant“, ist so oft und eindringlich wiederholt worden: was Wunder, wenn die heutigen Dichter und Maler sich den Rath angeeignet haben, und zwar wie das immer geschieht, auf die bequemste Weise! Ja, griffen sie wirklich in's volle Menschenleben, aber sie sagen sich mit Goethe: „Warum immer weiter schweifen, sieh', das Gute liegt so nah'!“, und so stellen sie uns kleine Brocken aus ihrem kleinen Einzelleben dar, kleine Läppchen von Naturerscheinungen, und die ursprünglich heilsame Beschränkung aus der unermesslichen Idealwelt hat sie folgerecht dahin gebracht, sich nun im engsten Gesichtskreise zu begnügen: sie sehen leider nicht mehr weiter, „als wie die Nase reicht“, wie das Sprüchwort sagt, und ob in diesem kleinsten Gesichtskreise das Menschenleben gar so interessant ist, will mir zweifelhaft erscheinen.

Der Beweis für diese Wendung der künstlerischen Bestrebungen findet sich in den Werken einiger jüngerer

Düsseldorfer Künstler. Die ganze künstlerische Thätigkeit äussert sich in Düsseldorf naiver, wie an anderen Kunstorten; der Einfluss fremden Vorbildes ist durch die verhältnissmässig grössere Abgeschiedenheit nicht so wirksam, der Einfluss alter Meister, der besonders in den französischen und belgischen Schulen sich neben der realistischen Anschauung wirksam gezeigt hat, ist in Düsseldorf fast null. So entwickelt sich denn die realistische Anschauung äusserst unbefangen und mit einer Nüchternheit, die nicht einmal durch einen formellen Idealismus gemässigt wird. Im Formellen ist die Düsseldorfer Schule immer sehr naturalistisch gewesen, Schadow selbst, obgleich sonst auf idealistischem Boden stehend, war es in Beziehung auf das Formelle bis zu einem gewissen Grade, seine nächsten Schüler ebenfalls, mit Ausnahme von Sohn, der es sonderbarer Weise dennoch zu sein glaubte; Schirmer, der Vater der Düsseldorfer Landschaftsmalerei, obgleich Idealist und Componist, stützte sich für alle Einzelform auf die unbedingteste Naturnachahmung, Lessing und Achenbach noch unbefangener, und so war in der Schule der Boden vollkommen vorbereitet für die Herrschaft des reinsten Realismus, sobald derselbe einmal auch auf poetisch-imaginativem Gebiete zur Geltung kommen würde. Die Werke dieser neuesten realistischen Richtung sind charakteristisch vor allen: sie bezeichnen den Geist des Augenblickes. Drei oder vier Genrebilder dieser Art fallen besonders in die Augen: „Der erste Ausgang“ (einer Genesenden) von F. M. Ingenmey; „Willkommen“ von Jacob Leisten; Genrebilder von C. Hertel, F. Beinke; von einigen geringeren Arbeiten nicht zu reden. Allen diesen Künstlern und ihres Gleichen machen ästhetische Bedenken, Schönheitstheorieen, akademische Regeln kein Kopfbrechen; sie folgen der Natur, so weit sie dieselbe kennen und gesehen haben, und man sollte manchmal glauben, es gälte ihnen darum, mit der Photographie zu wetteifern. Betrachten wir den „ersten Ausgang“: aus der Veranda eines Landhauses führen zwei junge Damen eine

dritte, von schwerer Krankheit genesende, einige Stufen in den Garten hinab; eine alte Dame folgt; im Hintergrunde des Blumengartens steht ein alter Gärtner mit abgezogenem Hute und einem schönen Strausse in der Hand, um sein theilnehmendes Compliment zu machen. Die Damen sind untadelig nach der Mode und den besten Regeln des feinen Tons gekleidet; eine zum Ausgehen bereit, die zweite mehr häuslich, die Kranke mit einigen diesem Zustande entsprechenden, aber auch sehr eleganten Modificationen der Toilette, die Mutter in schwarzer Seidenrobe. Von irgend einer Wahl oder Composition der Farben dieser Toiletten ist gar keine Rede, die zufällige Wirklichkeit hat sie gegeben, und wenn überhaupt bei dem Bilde an einen malerischen Effect gedacht ist, so ist es der ganz unglückliche, die Figuren im kalten Tageslichte gegen den sonnenbeleuchteten gelbgrünen Hintergrund des Gartens abzusetzen, wodurch erstere einen grau-violetten neutralen kalten farblosen Ton erhalten. Beides, die Auffassung des Vorganges wie seine malerische Erscheinung, ist unsäglich flau, alltäglich und gleichgültig, jedoch die Behandlung, das Machwerk, sehr geschickt, die Zeichnung correct, und auch der Ausdruck der Köpfe, der sich freilich auf die leisesten Regungen reducirt, dürfte für die Situation genügen. In dem „Willkommen“ sehen wir eine junge Dame durch die Thür eines Garten-Salons einem uns unsichtbaren Ankommenden mit dem Taschentuche zuwinken. Die Dame und ihre Umgebung sind höchst modern; das Fräulein ist nach der neuesten Mode gekleidet, untadelig, mit kurzer Taille, engem, vorn etwas kürzerem Rock, der den Bauch hübsch rundlich hervortreten lässt, beiläufig gesagt, ein von der unsrigen unbewusst einer sehr entlegenen Zeit entlehnter Geschmack, denn der „gewölbte Bauch“ war bei den Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts eine der sieben nothwendigen Eigenschaften einer vollkommenen weiblichen Schönheit. Das Ganze ist ohne Wahl und ohne Qual ganz einfach nach der Natur und gar nicht ungeschickt gemalt,

ob es sonst schön oder hässlich, geschmackvoll oder abgeschmackt ist, wen kümmert das? So ist die Wirklichkeit, und die Wirklichkeit hat Recht; dass die Kunstdarstellung andere Bedingungen haben könnte, wie die Naturerscheinung, davon haben die Modernen gar keine Ahnung. In dem dritten Genrebilde dieser Art spielt eine junge Dame, wiederum in einem Garten-Salon, mit einem kleinen Kinde auf ihrem Schoosse, welches sich an Tauben erlustigt, die an den Scheiben der Glasthür flattern und picken. Wiederum die ganze Nüchternheit moderner, modischer Erscheinung, nur ist hier doch eine Art von coloristischer Intention zu bemerken, wenn sie nicht ganz zufällig hineingekommen ist: die Figuren sind beide ganz weiss gekleidet und die Decoration und das Mobiliar des Zimmers ist ganz roth. Wir hätten gar nichts gegen die Wahl von Vorgängen aus der gegenwärtigsten Gegenwart zu erinnern, noch auch gegen das moderne Costume; es könnte ja vielleicht eben so gut malerisch verwerthet werden, wie so manche andere, oft sehr bizarre Volkscostumes; haben es doch einige belgisch-französische Meister neuester Zeit, wie z. B. Willem's, sehr geschickt verwerthet, wie auch die holländischen Meister der besten Zeit das ihrer Zeit Moderne, nur müsste es, wie bei diesen, mit einer künstlerischen Intention, etwa einer coloristischen, geschehen, und der Künstler müsste etwas mehr leisten, als die photographische Procedur, denn unsere modernste Eleganz ist in Bezug auf die Farbe, n'en déplaise à ces Dames, höchst barbarisch und unkünstlerisch, und wird es täglich mehr, je mehr die Erfindungen der Chemie uns mit neuen sogenannten schönen Farben versorgen.

Das vierte oben angeführte Genrebild ist einer anderen Sphäre entnommen. Kleine Bauernkinder spielen Reiter auf einem theilweise hohl liegenden wippenden Baumstamme; eine Mutter setzt auch noch ein kleinstes zu der lustigen Gesellschaft. Das wäre denn ein anmuthiges Motiv und im Einzelnen ist es auch ganz gut behandelt, aber wie

ist das componirt! Eine vollständige Profil-Composition. Der Baum liegt in der Fläche des Bildes, die Kleinen reiten, sitzen, klettern, alle in einer Reihe neben einander, alle gleich beleuchtet. Den Hintergrund bilden, wiederum so ziemlich parallel mit der Grundlinie, unscheinbare, ganz unmalerische Häuser und Bäume. Die Farbe ist grau, oder gar nicht vorhanden, von eigentlicher Haltung keine Spur, kurz, es ist eine Leistung, die offenbar mit der Photographie concurrirt. Dabei, ganz wie bei dem photographischen Bilde, das Einzelne fein gezeichnet und sorgfältig, sauber durchgeführt. Der Künstler hat ohne Zweifel ein schönes Talent, aber wie seltsam wendet er es an!

In den Jahren von 1840 bis 1850 suchte und fand man die Schönheit des Colorits in der Zusammenstellung möglichst glänzender Farben und glaubte den Sonnenschein nicht golden genug malen zu können; etwa zwanzig und einige Jahre später, sucht man dieselbe im Grauen und sieht den Sonnenschein kalt. Wer hat Recht? Der Natur gegenüber wohl die Neueren, aber ob denn damit Alles gethan ist, wenn die Natur nur getreu abgeschrieben wurde? Von der neuesten Richtung des „Realismus", der die ganze Natur lediglich im Modell sieht und keine andere Aufgabe kennt, als dies möglichst unbefangen zu copiren, erwähne ich zwei kleine Bilder von C. Böheim in Rom: „Ein Mädchen am Theetische" und „Ein Mädchen mit einem Kinde", in ihrer Weise sehr gelungene Bildchen von der grössten Wahrheit und — Nüchternheit. Wie man dergleichen in Rom malen kann, ist mir nicht recht verständlich.

Ein „griechisches Blumenmädchen" von A. de Cramer in Düsseldorf, ist nicht die athenische Blumenverkäuferin, die den Maler Pausias begeisterte, dass er Gemälde schuf, deren die Kunstgeschichte noch heute erwähnt, wenn wir sie auch nur noch vom Hörensagen kennen, sondern eine Neugriechin in barbarischem Costume. Dass eine solche etwas schmutzig sein mag, möchte hingehen, aber schmutzige Leute müssen nicht auch noch schmutzig gemalt werden.

Die neuere Kunst erobert sich alle Kunstgebiete wieder und so auch das Gebiet der Klein- und Cabinetsmalerei. Eduard Meyerheim in Berlin, den ich bereits vorher erwähnte, ist in diesem Fache, aber auch im charakteristischen Genre, ein altbewährter und berühmter Meister.

Es verbindet sich in dieses Meisters Bildern die grösste Naivetät der Anschauung mit dem zierlichsten Machwerk. Er ist ein unverkennbarer Geistesverwandter mit dem Wiener Waldmüller, den Gegenständen nach weniger umfassend, aber in malerischer Beziehung vollkommener, ja, sehr vollkommen, wenn man nicht die moderne äusserliche Bravour des Pinsels verlangt. Ein Wunderwerk an zierlich freier Ausführung im kleinsten Maasse, von Anton Seitz in München, „Oberbaierische Bauern in der Schenke“, von denen einer die Zither spielt, ist auch in der Zeichnung und Farbe von höchster Vollendung; sehr schön in solchem kleinen Maasse auch eine „Scene aus dem dreissigjährigen Kriege“, sehr malerisches militärisches Gesindel, von W. Dietz in München.

Auch C. Spitzweg in München verdient alle Anerkennung für seine zierlich anmuthigen Bildchen, in denen bald die Landschaft, bald die Staffage das Hauptmotiv abgeben. Ein Altmeister auf diesem Gebiete ist auch H. Bürkel in München, und ein sehr schätzenswerther.

Eine seltsame Arbeit ist „Die Maibowle“ von Theodor Mintrop in Düsseldorf; eine ornamentale Arabeske oder Vignette in ziemlich grossem Maassstabe in Oel auf Goldgrund gemalt. Die Composition, als Zeichnung erscheinend, ist sehr zu rühmen, es ist ein gar graziöses Spiel von geflügelten und ungeflügelten nackten Kinderfigürchen in Weinlaubgewinden um einen Maitrankhumpen, den einige füllen, aus dem andere schöpfen und schenken mit allem drum und dran, was sich an den Genuss einer guten Bowle poetisch anknüpft und anknüpfen lässt. Zuunterst streut der Frühling seine Blüthen aus, Genien tragen sie empor, die Mitte bildet der Humpen und drüber und drum her

entwickeln sich auf Ranken schwebend, sitzend, liegend ein Gewühl von zierlichen Kindergestalten. Das Ganze ist sehr geschmackvoll componirt, gar zierlich und hübsch gedacht und fein gezeichnet, aber ohne eigentliche Farbe geht es in der grossen goldenen Fläche, die den Hintergrund bildet, unter, und macht bei aller Sorgfalt der Behandlung nicht die Wirkung, welche die einfache Zeichnung hervorbrachte. Leicht spielende Gedanken vertragen keine so schwerfällige Gestaltung; mit diesen Mitteln liess sich die schöne Intention des Künstlers wohl nicht erreichen.

Man sollte glauben, das Streben nach der Vollendung im Technischen der Malerei, in der Farbe und Behandlung, welches bei unseren heutigen Malern so allgemein und ausschliesslich vorherrscht, und die naturalistische Richtung, welche sich der Künstlerwelt durchaus bemächtigt hat, hätte ganz besonders der Portraitmalerei zu Gute kommen müssen, und in diesem Kunstzweige würden sich die grössten Fortschritte zeigen. Es ist nicht so. Die Meister des Faches, welche wir vor Jahren bewunderten, sind keineswegs übertroffen, und nur sehr wenige Jünger sind seitdem hervorgetreten, die etwa mit ihnen wetteifern könnten. Es mag dies auf äusseren und inneren Gründen beruhen. Das Publicum verlangt immer weniger nach dem Portraitmaler, die Photographie macht ihm, kaufmännisch zu sprechen, mächtige Concurrenz, selbst in Kreisen, wo man es nicht erwarten sollte, und da eine hohe Meisterschaft nur aus vielfacher Uebung hervorgehen kann, so fehlt es unseren jungen Künstlern, welche sich dem Fache etwa besonders widmen möchten, an dieser nothwendigen Bedingung.

Aber auch die Richtung, welche die Studien unserer Künstler in neuester Zeit genommen haben, ist der Portraitmalerei nicht günstig. Unsere jüngere und jüngste

Künstlerwelt ist, dem allgemeinen praktischen Zuge unserer heutigen Entwicklung folgend, bestrebt, möglichst schnell in irgend einer Weise „Meister zu werden“, und studirt deshalb fast von Anfang an irgend eine Specialität. Die Nullität, in welche aus den verschiedensten Gründen unsere akademischen Schulen mehr oder minder verfallen sind, gewährt keine wirkliche classische künstlerische Bildung mehr, und in den Privatschulen der Meister, welche an ihre Stelle getreten sind, werden nur Specialitäten gelehrt und gelernt.

Ein echter Portraitmaler (ich meine nicht die gewöhnlichen Versorger des gewöhnlichen Bedürfnisses) muss aber ein classisch durchgebildeter Meister sein, er soll den Blick und die Auffassung des Historienmalers mit des Genremalers Sinn und Verständniss für das Detail verbinden, er soll ein charakteristischer Zeichner und zugleich ein Colorist sein, er braucht zwar kein Virtuose zu sein, er muss aber die Technik des Virtuosen besitzen. Die besten Portraitmaler aller Zeiten sind immer zugleich gute Historienmaler gewesen, und die grossen Historienmaler waren immer die besten Portraitmaler. Ein vortreffliches Portrait ist immer ein Kunstwerk hohen Ranges. Leider ist, und das ist sonderbar genug, dem heutigen Publicum damit nicht gedient. Die mittlere Mehrzahl verlangt eine gewisse Mittelmässigkeit, wenn ihr Bildniss ihr gefallen soll, deshalb geschieht es wohl, dass strebsame Künstler durch ihre Fortschritte selbst den früher gefundenen Beifall verlieren. Portraits, wie sie Rubens, Rembrandt, Titian, Tintoretto gemalt haben, würden, heute gemalt, fast Niemanden gefallen, und ich glaube selbst, dass eines Vandyck oder Velasquez Erfolge sehr zweifelhaft sein würden. Und was sich über die mittlere Mehrzahl erhebt, unsere vornehme reiche und hohe Gesellschaft, wird fast durchaus von anderen als Rücksichten auf die Kunst beherrscht, zunächst durch die Damen und diese durch die Mode. Die von unserer schönen Welt am meisten vorgezogenen und verzogenen Portraitmaler

bestehen häufig ziemlich schlecht vor einer wirklichen Kritik und einige derselben sind sogar ganz unter der Kritik.

Die besten unserer deutschen Portraitmaler, Carl Sohn, Gustav Richter, Roeting, Julius Schrader, Begas, Magnus, Correns und Friedrich Kaulbach sind so allbekannt und berühmt, dass ich davon absehe, ihre Werke zu besprechen. Sehr gut durchgeführt und von schöner Farbe ist ein Damenportrait in ganzer Figur von L. Descoudres in Karlsruhe, dessen ich schon unter den Historienmalern rühmlichst zu erwähnen hatte. B. Reinhold in Dresden hat ein recht charakteristisches Bild des Cardinals Antonelli gemalt; Fräulein Hermine v. Reck in Karlsruhe ein überaus ähnliches Brustbild des verstorbenen Landschaftsmalers Schirmer; das Portrait (Kniestück) eines Cuirassierofficiers, von C. Bauerle in Stuttgart, ist äusserst derb und sicher gemalt und von schöner, frischer Farbe; zwei Brustbilder von Hermann Steinfurth in Hamburg sind vortrefflich gemalt; sehr gute Bildnisse von J. Hofmann in Darmstadt, D. Simonson und Julius Scholtz in Dresden sind rühmend zu erwähnen.

Zu den Portraits möchte ich auch noch „eine Dame" von Philipp Rumpf in Frankfurt zählen, eine ganze Figur in beinahe halber Lebensgrösse, die in einer an Rembrandt erinnernden Weise recht schön gemalt ist, und ein „Dorfröschen" von A. Weber in Breslau, das Bildniss eines jungen Bauernmädchens, fast noch ein Kind, von ganz reizender Naivetät in der Auffassung und von schlichtester Ausführung.

Der Wiener Portraitmaler muss ich besonders gedenken. Sie unterscheiden sich, verschieden wie sie unter sich sein mögen, durch einen besonderen Charakter ihrer Malerei, sie haben ihre eigene Schule oder Schulen. Wien als grosse Hauptstadt und Sitz einer reichen Aristokratie war von je her den Portraitmalern ein ergiebiges Feld, und ist es, wenn auch vielleicht nicht in demselben Maasse wie früher, noch jetzt, und so haben sich von je her die Wiener

Künstler mit dem Portrait beschäftigt und es hat sich eine bestimmte traditionelle Behandlung desselben ziemlich unverändert erhalten. Die älteren Meister des Faches haben eine gewisse akademische Correctheit, die, wenn sie gerade nicht zur Bewunderung hinreisst, doch auch keinen Tadel zulässt. Zeichnung, Farbe und Behandlung ist bei ihnen meistens durchaus richtig, gut und geschickt. Die akademische Weise herrscht z. B. in den zahlreichen Bildnissen und Studienköpfen von Fr. Amerling, einem altbewährten Meister. Sie sind nicht alle gleich gelungen, einige aber sind ausgezeichnet, besonders durch die sehr geschickte Behandlung, die ich im besten Sinne eine schulgerechte nennen möchte. Wo der Meister idealisirt, wie z. B. in jugendlichen Mädchen- und Frauenköpfen, geschieht dies in einer etwas conventionellen Weise, die so etwa an Stieler, den Schönheitsmaler König Ludwig's erinnert, dessen Farbe und Behandlung jedoch von Amerling weit übertroffen wird. Fr. Schilcher gehört auch zu diesen älteren Meistern, zeichnet sich in gut durchgeführten weiblichen Charakterköpfen aus, die aber auch häufig einen Anflug von jener conventionellen Idealität zeigen. Auch Heinrich Schwemminger gehört zu den Meistern dieser Richtung. Ein jüngerer, jedoch auch schon lang bewährter Meister des Faches ist J. M. Aigner, von welchem ein Selbstportrait, Kniestück, ganz vortrefflich eins der vollendetsten Bildnisse überhaupt ist.

Eine besondere Schule hat Rahl gebildet, wie ich schon früher erwähnte. Rahl war von der Farbengewalt der Venetianischen Schule eingenommen und strebte, es den Meistern derselben nachzuthun; er suchte eine breite, grosse Erscheinung darzustellen in einem tiefen, warmen Colorit, und dabei kam es ihm denn, besonders in späterer Zeit, auf die individuelle Natur, welche er nachbilden sollte, nicht eben genau an. Auch war Rahl durchaus kein strenger Zeichner, eine strenge Contour, eine feine Modellirung waren nicht seine Sache; er warf mit Energie ein

Ganzes hin, manchmal charakteristisch, manchmal auch nicht, und seine Farbenprincipien, denn er hatte ganz bestimmte, denen er unbeirrt folgte, waren gewiss nicht die eines Portraitmalers, wie die heutige Kunstanschauung ihn verlangt. So hat er, besonders in jungen Jahren, einige Portraits gemalt, die in bloss malerischer Beziehung ganz ausgezeichnet sind, die grösste Mehrzahl seiner sehr zahlreichen Bildnisse sind es aber durchaus nicht.

Indessen hat Rahl, wie ich schon sagte, eine ganz ausserordentliche Anzahl von Schülern gebildet, die mit einem wahren Fanatismus an dem geistreichen und energischen Meister hingen und seine Weise nachahmen. Dem besten derselben ist das Verdienst einer gewissen grossartigen Breite der Behandlung und einer wirksamen Farbe nicht abzusprechen, doch ist diese Farbe meistens der natürlichen Erscheinung gegenüber unwahr.

Einer der treuesten Nachahmer von Rahl ist Gustav Gaul, dessen Bildnisse, abgesehen von der Farbe, die gewöhnlich ganz conventionell ist, nicht ohne einen gewissen Reiz sind. Mehr oder minder gehören dieser Richtung A. George, A. Oeconomo, L. Müller in Wien und D. Penther in Lemberg an, von welchen die Ausstellung verschiedene mehr oder minder gelungene Bildnisse enthält.

Einige jüngere Wiener Künstler, in auswärtigen Schulen gebildet, folgen weniger der besonderen Weise der Wiener Schulen; dazu gehört Eugen Felix, der Meister der vortrefflichen „träumenden Bacchantin", dessen ich früher gedachte; er hat mehrere bildnissartige Gemälde geschaffen, worunter sich besonders das Brustbild einer Italienerin auszeichnet.

Einer der jüngsten Wiener Meister und einer der besten ist Heinrich v. Angeli. Ein ungemein frühreifes Talent, hat er schon mit vierzehn Jahren ein Selbstportrait gemalt, welches Aufsehen erregte und zu erregen verdiente, später unter Leutze's Leitung, dann unter der Piloty's gearbeitet und sich endlich eine ganz selbstständige Weise ausgebildet.

Ein Bildniss zweier hohen Damen, der Erzherzogin Clotilde und der Prinzessin von Coburg, ganze Figuren in kleinem Maassstabe, ist ein wahres Meisterstück an feiner Farbe und elegantester Behandlung, es zeigt eine Geschicklichkeit der Pinselführung und ein Verständniss der Wirkung, welche an die besten altniederländischen Meister erinnern. Sehr gut sind auch einige lebensgrosse Bildnisse dieses Künstlers, zu welchen ich auch ein historisches (Phantasie-) Portrait, „Lady Jane Gray", zähle; sie erreichen aber die Vortrefflichkeit des kleinen Bildes nicht.

Nicht alle hohen Damen sind aber von ihren Malern so gut bedient, wie die beiden Prinzessinnen, die v. Angeli gemalt hat. Unter den nicht guten Bildnissen zeichnen sich ganz besonders einige grosse Gemälde von zwei in hohen Kreisen viel beschäftigten Künstlern aus. Fr. Schrotzberg in Wien ist einer der bekanntesten vornehmen Maler vornehmster Personen und hat vor Zeiten wohl auch hübsche, wenn auch immer sehr gezierte und überelegante Portraits gemalt. Seine neueren Werke aber sind äusserst schwach und geradezu kläglich, obgleich sie hochgestellte und, was für den Maler noch wichtiger ist, hübsche Persönlichkeiten darstellen. Schlimmer aber noch ist ein grosses Portrait einer sehr vornehmen Dame in ganzer Figur von R. Lauchert in Berlin. Dieses Bild ist nicht, wie jene eben genannten, ungeschickt und unvollkommen gemalt, man sieht in jedem Pinselstriche eine sichere Virtuosität, aber eine so bewusste, manierirte, affectirte und gezierte Unwahrheit, dass es ganz unerträglich ist. Das soll du style Louis XV. sein, so etwa à la Boucher, es erinnert auch wohl einiger Maassen daran, aber die falsche französische Grazie wird in der Berliner Uebersetzung noch viel falscher und widerlicher. Das sind denn Modesachen. Hoffentlich werden sie bald von einer anderen Mode abgesetzt — die auch vielleicht nicht besser sein wird. Möge dem Meister die Gunst der schönen Welt nicht fehlen, sie ist die einzig mögliche Belohnung für solche Bestrebungen, wie die

seinen. Indessen darf man von keinem Menschen Aufopferung verlangen, und wenn einer seine Kunst als melkende Kuh betrachtet, anstatt als hohe himmlische Göttin, so hat gewiss Niemand das Recht, ihn persönlich deshalb zu tadeln. Zu bedauern aber ist, dass unsere deutsche vornehme Welt, die doch gewiss viel gesunder und rüstiger ist und sein sollte, als die französische, jenen moschusüberdufteten Verwesungsdunst der von der verworfensten Classe der Pariser Gesellschaft wieder ausgegrabenen Mode der schlechtesten Zeit des vorigen Jahrhunderts durchaus als fine fleur und haut-goût höchster Bildung ansehen will und den Geschmak der abgeschmacktesten Hetären der Welt demüthig als Muster annimmt.

Unter den Landschaften nenne ich zuerst ein grosses Bild von Hans Gude in Karlsruhe, denn es fand bei Künstlern wie Kunstverwandten allgemeinen Beifall. Ich weiss nicht, ob dieser Beifall sich später ganz so lebhaft erhalten hat; meinestheils fand ich den ersten Eindruck, welchen das Bild auf mich gemacht hatte, bei wiederholtem Betrachten geschwächt. Der Gegenstand ist doch wohl nicht genügend für ein so grosses Bild und die wirklich erreichte Wirkung beruht doch eigentlich auf einer Art von Kunststück, dessen man sich nicht gar lange erfreut. Es war eben der Eindruck der Ueberraschung. In der That kann man nicht leicht sich eine kühnere Aufgabe stellen, wie Gude es in diesem Bilde gethan: das Bild stellt die bewegte Wasserfläche des Chiemsees mit einem Theile seines flachen Ufers und seinem weiten, von dem fernen Gebirge begrenzten Horizonte dar; niedrig stehende Sonne scheint zwischen Gewölk hervor auf die Wellen, so dass ihre Reflexe uns tausendfältig gebrochen und spielend in die Augen blitzen. Das in verhältnissmässig grossem Maassstabe zu malen, ist gewiss eine schwierige Aufgabe, und man muss die Kunst bewundern, welche, mit den dazu in der That doch ganz ungenügenden Mitteln, uns ein täuschendes Abbild jener Naturerscheinung vorzuzaubern versteht. Die

relative Wahrheit der Darstellung ist wirklich so gross, dass unsere Phantasie das Wesentliche der Erscheinung, die unaufhörlich wechselnde Bewegung, ganz unwillkürlich hinzusetzt; dabei, und das musste besonders den Beifall der Kunstverwandten gewinnen, ist der schwierige Gegenstand mit einer sicheren Meisterschaft behandelt, welche Erstaunen erregen muss, und es wäre die Wirkung auch ohne diese sichere Behandlung gar nicht zu erzielen gewesen.

Von Andreas Achenbach, den ich für den grössten Meister in der Landschaft halte, welchen die Neuzeit hervorgebracht hat, und einen der grössten Landschaftsmaler aller Zeiten, erwähne ich ein grösseres Bild, wie er sie in den sechziger Jahren häufig gemalt hat, ein Farbenbild, um es mit einem Worte zu bezeichnen. Es scheint, als ob der Meister, seiner Meisterschaft bis an die äussersten Grenzen des Möglichen sicher und bewusst, sich darin gefällt, es nun auch manchmal ganz anders zu machen, wie er sonst gewohnt ist, und in solcher Laune decorative Effecte sucht, die auch wohl ein stumpferes Auge wie das seine finden und eine ungeschicktere Hand wiedergeben könnte. Sein Bild „Ostende“ ist eine Gruppe von unscheinbaren, hässlichen Häusern mit einem Eckchen eines Binnenwassers und wenig erfreulichen Figuren, das Ganze in einer Licht- und Luftstimmung, welche die Localtöne in möglichster Kraft und starkem Contraste hervortreten lassen. Das ist in einer breiten und decorativen Weise hingemalt und wirkt, aber eine rechte Freude kann man daran nicht gewinnen.

Von Oswald Achenbach erwähne ich eine schöne Abendlandschaft „bei Castel Gandolfo“, wo dunkelschattige Baummassen mit dem vom letzten Abendscheine glühenden Himmel in kräftigen und farbigen Contrast treten. In solchen Effecten ist dieser Meister der Farbe unübertrefflich. A. Leu hat mit der grössten Meisterschaft einen Alpensee im höchsten Gebirge dargestellt. Das Bild hat die seltene Eigenschaft, den Eindruck der gewaltigen

Grösse wiederzugeben, welchen Alpenansichten in der Natur immer und im Bilde so selten hervorbringen. Die ungeheure Felswand, welche sich jenseit des dunklen See's fast senkrecht erhebt, an der die Wasserfälle Tausende Fuss hoch herunterrauschen wie dünne Silberfäden und Wolken Schatten werfend vorbeischweben, macht im Bilde wirklich den Eindruck der riesigen Grösse und Höhe, und darüber thürmen sich noch Schneefelder und Berggipfel empor, eine fast furchtbar grossartige Natur. Es ist bei aller Breite der Behandlung eine sehr genaue und treue Durchbildung des Einzelnen in diesem vortrefflichen Bilde, und auch der Geologe wird sich freuen, die Formen des Gebirges so treu und charakteristisch dargestellt zu sehen. Weniger bedeutend, dem Gegenstande nach, ist ein zweites Bild des Meisters, „die Halsalm mit dem Mühlsturzhorn", aber auch ein Bild echter grosser Gebirgsnatur, worin ebenfalls die schroffen Felswände höchst charakteristisch dargestellt sind.

Unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zeichnete sich eine „oberbaierische Hochebene" von C. Schweich durch bewundernswerthe Feinheit des Tones aus; dann eine sehr anmuthige Waldlandschaft von F. Ebel; ferner eine schön componirte „Gewitterlandschaft mit einer Ernte" von C. Schlesinger, jedoch etwas schwer von Farbe. Arnold Schulten erscheint mit einem Bilde, welches ganz im Sinne der classischen Schulen componirt, gezeichnet und colorirt und in diesem Sinne von grosser Vollendung und Schönheit ist. August Weber ist seinem einfachen Style auch später treu geblieben und bewährt seine Meisterschaft in der besten Weise. Wenigen Landschaftern ist es gegeben, einen so einfachen Gegenstand wie ihn Weber in seiner „Landschaft" darstellt, einen ganz flachen, breiten Weg durch die Lichtung am Ausgange des Waldes mit einer Fernsicht in die weite Ebene, durch Farbe und Behandlung anziehend zu machen, ohne durch Virtuosenkünste zu bestechen. G. Pulian, einer der ältesten Düsseldorfer Meister,

zeigte in einer grösseren „Rheinlandschaft“ eine überraschende Frische der Auffassung, der Farbe und Behandlung. Vielleicht hat er in den Bauten des alten Städtchens, welches sich links am Strome vom Vordergrund am Ufer hinabzieht, die interessanten architektonischen Motive etwas zu reichlich gehäuft; das Ganze ist jedoch sehr anmuthig und zeigt den eigenen Charakter der rheinischen Landschaft, welchen freilich die neue Zeit immer mehr verwischt. J. W. Schirmer's, des ursprünglichen Meisters und Vaters der vortrefflichen Landschaftsschule in Düsseldorf, brauche ich nicht weiter zu gedenken, der Meister und seine Werke sind verdienter Maassen bekannt und geschätzt. Von August Kessler, der wohl der treueste Schüler Schirmer's ist, nenne ich eine „Waldlandschaft“, von grosser Feinheit der Zeichnung, bei welcher die genaueste Kenntniss der Natur mit echtem Schönheitssinne zusammenwirkt. Die Farbe freilich ist etwas conventionell, und es mangelt am Localton.

Heinrich Deiters erscheint mit zwei guten „westfälischen Landschaften“ und hat ferner ein ungemein einfaches Motiv aus dem Umkreise eines westfälischen Bauernhofes mit grosser Wahrheit der Farbe und sorgfältiger Durchführung dargestellt. Dasselbe gilt von den „Harzlandschaften“ von H. L. Frische. F. Heunert's kleine Waldlandschaften sind von guter Zeichnung und anspruchsloser Farbe, W. Porthmann's grosse, sehr romantisch staffirte „Eichenlandschaft“ ist besser in der Zeichnung als im Colorit, und eben so eine grosse „Waldlandschaft“ von F. W. Schreiner, welche bei guter Zeichnung doch etwas gar trocken in der Farbe ist. Eine „Landschaft im Charakter eines Nebenthals des Rheines“ von H. Koch ist ein gefälliges Bild, aber überhäuft an Motiven und von einer etwas schwerfälligen Behandlung. H. Lot bewährt sich in „Bildern mit Thierstaffage“ als gewissenhafter Künstler, bei dem nur eine grössere Frische der Darstellung zu wünschen wäre. Sehr gut im Motiv und in der Stimmung ist eine grössere „Land-

schaft“ von B. Schneider, doch etwas dunkel und schwer von Ton und in der Behandlung an die Werke der 1868 neuesten Realisten erinnernd. E. A. Ireland zeigt in einer „Waldlandschaft“ eine ungemein flotte Pinselführung, aber die Behandlung ist gegen seine älteren Werke ganz decorativ und skizzenhaft.

Seltsam und ganz eigenthümlich ist eine „Holländische Tabaksernte“ von van Starkenborgh. Hier ist das nüchternste Motiv mit einem Studium und einer liebevollen Ausführung behandelt, welche hoch zu schätzen wären, wenn der Gegenstand nur irgend malerischen Reiz böte.

Eine Specialität der Düsseldorfer Schule ist seit früher Zeit die vedutenartige Hochgebirgslandschaft; erwähnenswerth erscheint mir unter den Bildern dieser Genres „Der Engstlensee“ von G. Genschow, ein Werk, in dem der Gegenstand gut und charakteristisch dargestellt, aber etwas schwerfällig behandelt ist; „das Schächenthal“ von J. Büttler ist nicht so fein wie sonstige Werke dieses Künstlers, dasselbe gilt von einem grossen Bilde von W. Klein, „der Morteratschgletscher“; ein „Motiv vom Königsee“ von P. v. Raven und ein kleiner „Wasserfall“ von J. W. Lindlar verdienen Anerkennung; ebenso eine „Abendlandschaft aus Tirol“ und „das Lauterbrunnenthal“ von W. Bode; ein Bild vom „Vierwaldstädtersee“ von E. Schönfeld ist besser in der Intention als in der Ausführung.

Einige Künstler von der neueren realistisch-coloristischen Richtung haben sehr Anerkennenswerthes geleistet: v. Bernuth hat eine herbstliche Waldlandschaft in später Abendstimmung gemalt, die bis auf den etwas flauen Vordergrund vortrefflich von Farbe und sehr gut behandelt ist; ein Birkenwald von C. L. Fahrbach ist fein im Ton und in der leichten Behandlung des Laubwerks; zwei kleine Bilder von F. Ebel, eine Frühlings- und eine Herbstlandschaft sind in ihrer realistischen Einfachheit sehr hübsch; sehr natürlich im Ton ist eine Waldlandschaft von C. Irmer;

eine Waldlandschaft von P. Hoffmann ist sehr wahr von Farbe, aber sehr decorativ behandelt. Noch schärfer in der realistischen Richtung ausgeprägt sind „ein Fischerdorf auf Rügen“ von F. Hoppe, welches an photographische Landschaftsaufnahmen erinnert; ein „Motiv aus Rügen“, Kühe am Meeresufer, von Fräulein Lina v. Perbandt, grau im Gesammtton, in den Localtönen nicht ohne Energie, ein westfälische Landschaft und eine Winterlandschaft von A. Sehweitzer.

Ich will hier gleich die Landschaften in dieser äusserst realistischen Kunstrichtung anschliessen. Da steht denn ganz voran „ein rheinischer Bauernhof“ von Karl Seibels. Wenn ich meine Leser daran erinnere, wie der Baumgarten eines Bauernhofes in der niederrheinischen Fläche auszusehen pflegt, und dabei bemerke, dass in dem Bilde ein solcher mit photographischer Treue abgebildet ist, so habe ich das Bild beschrieben; aber es fehlt dann noch die Staffage. Diese besteht in einigen angepflockten Kühen, von denen die vorderste schwarze brüllend nach ihrem schwarzen Kalbe strebt, welches in einiger Entfernung ein Junge bemüht ist, wegzuführen, und das hinwieder sich sträubend zu der Kuh zurückverlangt. Die Thiere sind sehr gut bewegt und überhaupt Alles gut gezeichnet, die Farbe ist, wie die zufällige Naturerscheinung sie gegeben hat, mit entschiedener Betonung der Localfarben, die Haltung in Licht und Schatten ebenfalls eine ganz zufällige, von künstlerischer Gruppirung weder in Linien noch Farbe eine Spur.

Im rein Landschaftlichen hat in derselben Richtung A. Hertel das Ausserordentlichste geleistet. Ein „Sommer-Sonntag“ ist eine grüne Wiese, umsäumt von unbedeutenden Bäumen und Büschen, unter einem hellen Himmel, und als Staffage darauf eine Gesellschaft moderner, sehr bunt gekleideter Herren und Damen, kleine Figürchen, die ziemlich willkürlich auf dem weiten Raume vertheilt sind. Dergleichen sieht man wohl überall, es kann Einen in der

Wirklichkeit anmuthen; dass aber ein Maler verführt werden könne, etwas so durchaus Unmalerisches zu malen, bleibt erstaunlich. Flüchtiger und noch mehr Skizze, wie dieses übrigens auch sehr skizzenhaft behandelte Bild, ist ein kleineres desselben Künstlers: „Via Flaminia“ in der römischen Campagna. Eine weissgraue, staubige, gerade Landstrasse durch graue, öde Gegend, zur Seite dürre, besenartige Bäumchen und unbedeutendes Terrain, und in dieser grauen Welt ein Zug von dunkelfarbigen Figürchen, römische Bauern, die des Weges daher ziehen, das Ganze ohne Zeichnung, fast nur Farbenklexe. Es ist nur eine künstlerische Intention in dem Bilde, die, den plumpen Contrast der starkfarbigen Figuren gegen die farblose Umgebung als coloristischen Effect zu verwerthen. Das ist gelungen; aber wie wenig ist das, und auf welchem Zustande der Nullität stehen Künstler und Publicum, wenn ersterer letzterem mit dergleichen imponiren kann! Dennoch geschieht es. Th. Hagen hat uns schon früher mehrfach mit grossen Landschaften überrascht, in welchen ein wildes Talent blendende und starke Licht- und Farben-Effecte der Natur auf eine äusserst derbe Weise mit decorativer Behandlung nachzubilden sucht. Die grosse „Eifellandschaft“ dieses jungen Künstlers ist wieder in dieser Weise. Von hohem Standpuncte schweift der Blick über wildes Felsgebirge mit Burgtrümmern, einigen Hütten, den in der Schlucht daherrauschenden Bach und am Abhange in der Tiefe ein kümmerliches Haferfeld. Ueber dem Ganzen ein dunkler Gewitterhimmel, grelle Abwechslung in der Beleuchtung, Sonnenschein und tiefer Schatten, und ein gewaltiger Gegensatz des gelben Haferfeldes zu all den dunklen Farben des Himmels und der Felsen. Der Künstler geht aber ersichtlich über die Kräfte der Palette und das Dunkle wird ihm schwarz: die Natur, wie sie ist, kann man eben nicht malen, wenigstens nicht mit den gewöhnlichen Mitteln; im Diorama liesse sich dergleichen allenfalls machen. In ähnlicher Weise sucht ein anderer junger

Künstler, Th. v. Eckenbrecher, gewaltige Farben- und Beleuchtungs-Effecte in der Landschaft zu bewältigen.

Ein kleines, skizzenhaft behandeltes, aber auf den ersten Blick allerdings überraschendes und bestechendes Bild von ihm ist: „Abend am Bosporus", worin mit vielem Talente des Guten doch etwas zu viel gethan ist. Es ist eine kupferfarbige Gluth in diesem Bildchen, wie sie in der Natur vielleicht bezaubernd schön erscheinen mag; der Maler hat leider kein farbiges Licht auf der Palette, sondern nur Farben; er kann den Eindruck der Abendsonne in ihrer Gesammtwirkung zwar überzeugend wiedergeben, das ist hundertfältig geschehen, doch nicht die einzelnen Farben des glühenden Abendhimmels und der roth angestrahlten Landschaft; indessen die Realisten versuchen es und verfehlen die Illusion um so mehr; als sie dieselbe durch directe Nachahmung der Natur erstreben: wir sehen statt des Bildes die Farben, womit es gemalt ist. Bescheidenere Versuche begegnen uns in anderen Bildern, die eigentlich nichts mehr sind als Studien nach einzelnen Landschaftspartieen. Nur bei der allervirtuosesten Meisterschaft können solche Werke einen immerhin mässigen Reiz haben, es klebt ihnen allen eine gewisse Langweiligkeit an und ich übergehe deshalb eine ganze Reihe solcher besserer und geringerer Arbeiten mit Stillschweigen. Eines Meisters muss ich aber hier anschliessend noch erwähnen, den ich mit Bedauern immer mehr der realistischen Richtung folgen sah, Albert Flamm, einer der feinsten Coloristen unter den Düsseldorfer Landschaftern. Sein „Motiv von Neapel" ist in der Farbe wahrhaft reizend, auch das Motiv sehr schön; ein Blick über die Bai auf den fernen Vesuv, dessen Kegel in tiefblauen Wolkenschatten ruht, während rings um ihn milder Sonnenschein Berge, Ufer und die ferne Stadt in goldigen Ton hüllt. Aber zu solchem schönen Mittel- und Hintergrunde welch ein Vordergrund! Zwar der graue Ton desselben konnte nicht schöner zur Gesammt-Harmonie gestimmt werden, aber welch ein Motiv? Wahllos und zu-

fällig, wie der Zufall es gerade gab und etwa die Photographie es aufgenommen haben würde. Wie kann man nur Geschmack und künstlerischen Formensinn so verläugnen? Wahrlich, die Künstler täuschen sich, wenn sie durch solch sclavische Unterordnung unter die zufällige Erscheinung der Höhe der Kunst näher zu kommen glauben; allenfalls werden sie das Lob des Philisters erlangen, dem die Kunst nur eine Abschrift der Natur ist; aber dieser Philister bewundert am Ende das Maschinenbild des Photographen noch viel mehr, denn dabei ist ihm die Richtigkeit doch noch sicherer garantirt.

Die Münchener Schule hat auch in der Landschaft sich neuerer Zeit mehr der Farbe zugewandt und darin erstaunliche Fortschritte gemacht, so dass sie recht wohl mit der Düsseldorfer in die Schranken treten kann, was ihr früher in dieser Beziehung schwer wurde; einige Meister sogar dürften als Coloristen die meisten Düsseldorfer übertreffen. Doch geht man, wie das nicht ausbleiben kann, darin auch etwas weit und vielleicht zu weit und vernachlässigt über Farbe und Wirkung die feinere Zeichnung und Durchbildung, welche dem Kunstwerke doch den besten und dauerndsten Reiz verleiht. Was feinen Schmelz der Farbe und Harmonie der Haltung betrifft, sind zum Beispiel die Landschaften von Eduard Schleich ganz vortrefflich, man darf aber nach irgend welchem Detail darin nicht suchen, selbst die Bäume behandelt der Meister nur als coloristische Massen, fast ohne Form, ganz ohne charakteristische Zeichnung dessen, was eigentlich den Baum erst zum Baume macht. Man muss diese Bilder aus einiger Ferne betrachten, dann sind sie allerdings höchst anmuthig durch ihre schöne Stimmung. Als feinen Coloristen bewährt sich auch A. Lier; in seiner Ansicht des „Canals von Schleissheim“ ist ein sehr schönes Licht und eine sehr feine Farbe; ferner C. Ebert in einer „Dorfpartie bei Rotterdam“. Ein mächtiges Motiv aus dem Hochgebirge, „die Felsenschlucht der Aare“, hat J. G. Steffan in einem grossen Bilde sehr wir-

kungsvoll behandelt, und als wolle der bewährte Meister seine Vielseitigkeit zeigen, hat er zugleich ein kleines Bildchen „ein Sommertag“ gemalt, welches das Unscheinbarste, einen schlichten Sandweg im Sonnenscheine, belebt durch ein Figürchen, darstellt. H. Heinlein bleibt in verschiedenen Gebirgs-Landschaften seiner altbewährten Weise getreu, welche wirkungsvoll, aber nicht ohne eine gewisse Manier ist.

P. Schleich zeigt schöne Landschaften mit Vieh in der breiten und decorativen Behandlungsweise dieses Meisters und gut von Farbe. Lobenswerth sind auch fast immer die Landschaften mit Staffage von C. Mali.

Die Dresdener Schule scheint im Fache der Landschaft eine höhere Stufe erreicht zu haben, wie in den anderen Fächern der Malerei, in welchen sie unverkennbar gegen die übrigen deutschen Schulen zurücksteht. Einige schöne Landschaften von Dresdener Künstlern sind Werke von einer ernsten künstlerischen Richtung und von einem sehr gründlichen Studium. A. E. Leonhardi in Dresden zeigt in zwei grossen Bildern, dass er die Poesie des Waldes versteht und Bäume malen kann. Der Wald und der Baum, vielleicht der schönste Gegenstand des Landschaftsmalers, aber auch der schwierigste, wird neuerdings von der malenden Kunst sehr vernachlässigt, jenes eingehende Studium, welches ihm Meister wie Schirmer, Lessing und ihre nächsten Schüler widmeten, vernachlässigen unsere jüngern, mehr auf die Farbe als auf die Form bedachten Künstler mit wenigen Ausnahmen. In einem grösseren Bilde von Leonhardi, „Waldeinsamkeit“, liegt der ganze Zauber, welchen eine solche auf das empfängliche Gemüth ausübt. Grosse Bäume, dichtes Gebüsch darunter, fast ein Dickicht, aus welchem ein kleines Bächlein zwischen Felsblöcken in eine lichtere Stelle hervorrauscht. Eine stille grüne Wildniss, wo der Sonnenschein nur die Gipfel der Bäume trifft; alles Uebrige liegt in ruhigem Schatten. Alles sehr sorgfältig studirt, mit dem feinsten Sinne für die

zierliche Grazie in Zweigen und Laubwerk, von schönster Haltung und naturwahrer Farbe. Es ist kein grosser coloristischer Effect beabsichtigt, aber genug erreicht, um die bei einem grösseren Bilde unerlässliche Wirkung hervorzubringen, Einem zweiten Bilde desselben Künstlers, „ein einsamer Waldbach“, liegt ein ähnliches Motiv zu Grunde, doch ist die Composition nicht so glücklich und besonders die Farbe weniger schön, wie in dem erstgenannten. Von E. Oehme in Dresden nenne ich eine sehr gute Waldlandschaft, die auch in der Farbe von grosser Schönheit ist: „Das Innere eines Bergwaldes von rothstämmigen Föhren, mit einem Durchblick in's Thal“. Abendsonne auf den Gipfeln und heller Schatten auf dem unteren Theile der Stämme, auf Terrain und Gebüsch geben in schönem Contraste diesem Bilde eine grosse Wirkung, und dieser malerische Reiz ist keineswegs auf Kosten der Zeichnung erreicht, die mit feinem Studium sehr sorgfältig auch der Einzelform gerecht wird. Ein zweites Bild dieses Künstlers stellt ein Motiv aus der sächsischen Schweiz dar, eine helle Sandsteinfelswand im Contraste mit umgebendem Waldgebüsche; von sehr malerischem Effect und ebenfalls sehr fein durchgebildet. Eine „Waldlandschaft“ von C. Müller ist ebenfalls zu loben, so wie auch eine „Landschaft am Chiemsee“ von A. Thomas. Einen höheren Aufschwung nimmt Friedrich Preller der Jüngere in Dresden und scheint in die Spuren seines Vaters, des trefflichen Landschaftscomponisten Preller in Weimar, einlenken zu wollen. In einem Bilde von den Ufern der Tiber hat er aus der Phantasie jenen Platz wieder in seiner Ursprünglichkeit hergestellt, den später Rom bedeckte. Die Staffage dieses in Formen und Linien sehr gut componirten Bildes zeigt das Augurium des Romulus, dem der Flug der zwölf Geier die Stelle bezeichnet, wo er seine Stadt erbauen soll. Diese Staffage ist von Th. Grosse.

Bei den Landschaftern der Schule von Karlsruhe, der ja bei ihrer Gründung ein Landschafter zum obersten

Meister gesetzt wurde, der Düsseldorfer Schirmer, und nach seinem Tode Hans Gude, ebenfalls der Düsseldorfer Schule angehörig, und wo C. F. Lessing wirkte, merkt man den Einfluss dieser Meister in verschiedener Weise. E. Lugo in Freiburg folgt der spätesten stylistischen Richtung Schirmer's. Seine „Landschaft mit mythologischer Staffage" ist grossartig componirt, etwa an die Weise von Dughet-Poussin erinnernd, und kräftig von Farbe. Eben so ist eine „Sturmlandschaft" desselben Künstlers in diesem ernsten Style componirt und von bedeutender Wirkung. G. Osterroth in Karlsruhe hat in einer „Abendlandschaft mit Grabcapelle" den Effect der Fackelbeleuchtung in der Landschaft wirksam dargestellt und ist darin wohl dem Beispiele Gude's gefolgt, der in einigen seiner besten Bilder diesen Effect angewandt hat. An Gude's und Schirmer's Weise erinnert ebenfalls „im Gebirgswalde" von Osterroth und ein „Eichwald im Rheinthal" von J. Vollweider. Ein grösseres Bild von A. Hörter in Karlsruhe, „Motiv aus dem Höhgau mit der Aussicht auf den Bodensee", erinnert hingegen ganz und gar an Lessing's Art, die Landschaft zu behandeln. Es ist in dessen Weise fein im Detail studirt, das Einzelne wie das Ganze sehr charakteristisch und individuell, und auch die Farbe des sehr rühmenswerthen Bildes hat den etwas schwarzgrünlichen Ton, der Lessing's Landschaften eigen ist. Eine recht schöne Waldlandschaft von Paul Weber in Darmstadt ist zwar als „nordamerikanisches Motiv" bezeichnet, doch könnte die Studie zu diesem Waldbache auch wohl auf deutschem Boden gefunden werden.

An der Spitze der Wiener Schule habe ich ihren altberühmten Meister, Albert Zimmermann, zu nennen, kann jedoch seinem grossen Gemälde vom Lago di Lugano bei Abendbeleuchtung keinen Geschmack abgewinnen. Es ist einer von den übertriebenen Lichteffecten, welche der fast immer etwas excentrische Meister schon verschiedene Male dargestellt hat, und erinnert mehr an ein blitzendes und platzendes Feuerwerk, als an die Strahlen der Sonne. Die

Wiener Schule hat übrigens eine ganze Reihe von tüchtigen Landschaftsmalern aufzuweisen, deren Mehrzahl sich jedoch, wie das überhaupt den Künstlern dieser Schule gemeinsam zu sein scheint, auf einer gewissen ruhigen Höhe der Meisterschaft hält, ohne den vielfachen neuesten Versuchen der anderen Schulen zu folgen. Einige streben allerdings nach den starken Farbeneffecten, zu welchen unsere heutigen Künstler sich einer den andern steigern, aber doch nicht in der ausschliesslichen Weise, wie sie bei den meisten Berlinern und theilweise auch bei den Münchnern und Düsseldorfern herrscht. In solcher coloristischer Weise zeichnet sich ein Bild von Joseph Brunner aus, „Rothföhren", wo die charakteristische Farbe dieser Bäume und weisse Felsen und dunkle Luft zu einem starkwirkenden Effect verwandt sind, dann eine „Herbstlandschaft" von A. Schäffer, ein schönes Bild von kräftiger Wirkung; ferner zwei kleinere Bilder von Karl Schwenninger, „Sommerlandschaft" und „an der Donau", in welchen fast derselbe Farbencontrast, nur umgekehrt, erscheint, in dem einen dunkelblaugraue Gewitterwolken im Gegensatze mit einem gelben Kornfelde, im anderen gelbgoldene Abendwolken mit dem Dunkelblaugrün des beschatteten Thales; ferner „nach Sonnenuntergang" von G. Ranzoni von überstarkem Contraste der Abendgluth des Himmels gegen die dunkle Erde, und ein grösseres Bild von A. Hlavacek „aus dem Odenwalde", in welchem ein grosser Effect durch den Gegensatz der stärksten, fast grellen Localtöne erzielt ist. Am weitesten in dieser Richtung geht eine „Waldlandschaft aus der Ramsau" von E. Jettel, welcher der Paris-Berliner Schule angehören könnte, sowohl der realistischen Auffassung des Gegenstandes, als der Behandlung nach, die lediglich auf die Farbenwirkung bedacht ist. Diese ist denn auch schön.

Von R. Russ nenne ich ein sehr schönes Waldbild, ein Motiv aus dem Innern eines alten, dichten Tannenwaldes, fein und charakteristisch gezeichnet und von schöner natürlicher Farbe und Wirkung. Schön componirt und

gut gemalt ist „Ein stiller See“ von L. Halauska, von dem mir mehrere sehr gute Landschaften bekannt sind, unter anderen eine sehr wahre „Morgendämmerung“; unter den sehr guten Gebirgs- und Waldbildern von A. Hansch zeichnet sich ein „Wasserfall am Berninapass“ und zwei kleinere Bilder nach Motiven aus dem Salzkammergute, aus. Zwei Waldbilder von Jos. Holzer sind ebenfalls sehr zu loben, so wie einige kleinere Landschaften von E. v. Lichtenfels, J. Varonne und G. Seelos, von letzterem auch eine Anzahl sehr feiner Zeichnungen und Aquarellen. Ein eigenthümliches Werk ist eine Herstellung des alten Athen zur Zeit des Perikles, im Bilde nämlich, von Jos. Hoffmann. Das Bild ist nicht eben schön gemalt, etwas hart und bunt von Farbe, aber von diesem Mangel abgesehen ist es recht anmuthig. Ob das alte Athen so ausgesehen hat — wer weiss es?

Einer der ausgezeichnetsten Meister unter den Wiener Landschaftsmalern ist Joseph Selleny. Er war der grossen Expedition als Maler beigesellt, welche die österreichische Regierung vor Jahren in die indischen und östlichen Meere sandte, und hat von der Reise eine reiche Ausbeute an Studien und Skizzen heimgebracht, die er mit grossem Geschicke zu Bildern aus jener fernen Welt benutzt. Ich erwähne davon „Die Insel St. Paul im indischen Ocean“ und „Die Felsentempel von Mahamalaipur“. Das erste ist ein gar seltsames Bild; eine braune Felsenmasse wie verloren in einer unendlichen blauschwarzen Wasserwüste unter einem düsteren Himmel und nur von Schwärmen von Vögeln belebt. Der Maler hat seinen Standpunct so hoch genommen, dass er die Insel fast in der Vogelperspective sieht und das Meer rings umher. Diese Darstellung macht einen gar eigenthümlichen Eindruck, der durch die starken Gegensätze der Farbe noch verstärkt wird. Das zweite Bild zeigt uns eine der wunderlichen Tempelbauten oder vielmehr Tempelhöhlen Indiens, einige Palmen und fernes Meer ebenfalls in wirkungsvoller

Farbe. Beide Bilder sind mit grosser Meisterschaft gemalt, sorgfältig durchgebildet und sehen bei aller Ungewöhnlichkeit doch nicht unwahrscheinlich aus.

Ein „Herbstabend in der Mark“ von E. Ockel in Berlin, ein einsames, mit Föhrenwald umgebenes Gewässer und als Staffage ein röhrender Hirsch, ist ein Bild von schöner Stimmung. Ein Gebirgsbild aus Tyrol von W. Riefstahl könnte man auch zu den Genrebildern zählen, so bedeutend ist die Staffage: „Hirten bei einer Feldandacht“. Das Bild ist ausserordentlich wahr, klar und leuchtend von Farbe, ganz vortrefflich gemacht, aber gar nüchtern aufgefasst; eben so ist ein sehr grüner „Waldweg“ von Bennewitz von Loefen in seiner Weise lobenswerth. Dieser Naturalismus, der in Berlin nach Pariser Muster gepflegt wird, und seine ganze Aufgabe in einer möglichst naturgetreuen Farbe und in der Richtigkeit sucht, wie sie die Photographie hat, die auch bei diesen Künstlern ein wichtiges Hülfsmittel ist, kann unmöglich warm anregen oder lange fesseln.

Peter Burnitz in Frankfurt a. M., ein eigenthümliches Mitglied der eigenthümlichen Frankfurter Schule, erscheint zumeist mit Bildern, in denen ein blaugrauer Ton vorherrscht. Eine „Rheingegend“ von diesem Künstler zeigt diese Eigenthümlichkeit, jedoch nicht in so hohem Maasse. Im Uebrigen ist diese „Rheingegend“ gerade so langweilig, wie die sonstigen Bilder dieses Meisters, es ist nämlich ein flaches Flussufer mit unbedeutenden Bäumen. Wie ich schon früher sagte, war Courbet, der Meister des „Realisme“, einmal in Frankfurt und hat den dortigen Künstlern so imponirt, dass mehrere derselben, obgleich das schon lange her ist, noch immer mit Courbet’s Augen die Natur sehen und mit Courbet’s Palette malen. Es giebt aber auch Ausnahmen, und eine solche macht C. T. Reiffenstein in Frankfurt a. M., dessen landschaftliche Aquarell- und Oelbildchen von bewundernswürdiger Feinheit und Schönheit sind.

Eine eigenthümliche Erscheinung bieten die Land-

schafts- und Thierbilder von Paul Meyerheim in Berlin, sie sind höchst charakteristisch für die neueste Richtung der Berliner Schule, deren ich schon früher gedachte. Ohne das Vorbild der Photographie wären solche Bilder wohl nie entstanden, und ohne Hülfe derselben können sie auch wohl nicht entstehen. Eine so getreue Nachbildung des ganz Einzelnen und Individuellen in der Natur ist bei dem gewöhnlichen Studium nach dem Modelle wohl nur unter den grössten Schwierigkeiten möglich, dagegen liefert das photographische Verfahren bei seiner jetzigen Vollkommenheit allerdings ein Naturstudium von unübertrefflicher Genauigkeit des Details, und zwar so momentan, dass selbst ein nicht zu schnell bewegter Gegenstand in seiner Bewegung abgebildet werden kann. Es bleibt dabei immerhin dem Maler noch genug zu thun übrig, da er in den meisten Fällen aus den Einzelheiten erst ein Ganzes bilden muss. In Meyerheim's Bildern, die in Berlin allgemeine Bewunderung gefunden haben, ist die individuelle Erscheinung wirklich mit einer staunenswerthen Genauigkeit und Feinheit wiedergegeben, wie zum Beispiel in den Ziegen des „Ziegenhändlers", in dem Elephanten der „Dorfmenagerie". Die Ausführung geht bis in's kleinste Detail, und da sie mit sehr geschickter Pinselführung verbunden und die Gesammthaltung der Bilder eine gute ist, so ist darin eine sehr grosse Naturwahrheit erreicht. Nur hat diese Naturwahrheit etwas ungemein Nüchternes.

Ebenfalls ganz naturalistisch verfährt ein anderer jüngerer Thier- und Landschaftmaler, Reiner Dahlen in Düsseldorf. Es wird mir zwar nicht einfallen, seine technische Geschicklichkeit mit der des zuvor genannten Künstlers vergleichen zu wollen; er zeigt deren in der That wenig und sein „Schäfer mit Heerde" kann in Bezug auf technische Behandlung keine grossen Ansprüche an unsere Bewunderung machen, es ist aber eine gewisse Energie der persönlichen Naturauffassung in dem Bilde, welche dem photographischen Abbilde immer gänzlich fehlt.

Ich habe in den Bildern dieses jung gestorbenen Künstlers bei aller Nüchternheit der unbedingtesten Naturnachahmung immer eine Spur von Humor zu entdecken geglaubt; vielleicht irre ich darin. Gewiss aber kann man das Bild der Droschkenkutscher, die auf ihren Gefähren im Sonnenschein und Schatten unter den kümmerlichen Bäumen eines öffentlichen Platzes schlummern, nicht ohne Lächeln ansehen, so unscheinbar und skizzenhaft es gemalt ist. So haben auch in einem zweiten Bilde die Schafe etwas Komisches, die mit dummem Eifer sich gegen die Hürde, welche die Stallthür schliesst, drängen. Die Naivetät, womit dieses allernüchternste Bild aufgefasst, ist geradezu erstaunlich; wie hier z. B. mit dem hellen, weisslichen Himmel die weiss gekälkte Wand des Schafstalles contrastirt oder harmonirt, deren heller Ton dann nochmals ganz vorn im Spiegel einer Pfütze wiederkehrt, dann gegen diese weissgrauen Töne der braune Ton des von den Schafen zertretenen Terrains im Vordergrunde mit dem fuchsbraunen Hündchen darauf, das ist entweder das Product eines äussersten coloristischen Raffinements oder vollständiger coloristischer Bewusstlosigkeit.

Anders erscheinen die Thierbilder von Fr. Voltz in München. Vielleicht sind seine Kühe und Ochsen, Kälber und Schafe nicht immer ohne Ungenauigkeiten der Zeichnung im Einzelnen, aber wie echt malerisch sind diese Thiere behandelt und mit der Landschaft in Stimmung gebracht! Auch wer sich sonst für das liebe Vieh gar nicht interessirt, was ja auch nicht von Jedem zu verlangen ist, wird an Bildern wie die „Viehheerde, durch einen Buchenwald ziehend“, oder „Heimkehr der Heerde am Herbstabend“ und wäre es nur der schönen, kräftigen harmonischen Farbe wegen. Sehr ähnlich in der Farbe und Behandlung, ja, in der ganzen Auffassung mit den Thierbildern von Voltz ist ein sehr gutes Bild von A. Braith in München, „Kühe im Krautacker“. Auch der „Widerspänstigen Schafe“ von O. Gebler in München ist rühmend

zu erwähnen. Rudolph Koller in Zürich ist ebenfalls ein ausgezeichneter Thiermaler, der schon seit Jahren verdiente Bewunderung erntete. Seine „Kühe im Wasser“ sind besonders in Bezug auf die landschaftliche Stimmung sehr bemerkenswerth, auch die „Pflügenden Ochsen“ ein sehr gutes Bild. Eine sehr grosse Meisterschaft in der Farbe und Behandlung zeigen die Thierbilder von Otto v. Thoren, einem Wiener, der sich aber hauptsächlich in Belgien ausgebildet hat. Eine Aufgabe wie die in der „Parforcejagd“ gestellte zu bewältigen, ist fürwahr nicht leicht. In diesem wandgrossen Gemälde sind nämlich der Hirsch, die Meute und die fashionablen Reiter, die ihn verfolgen, lebensgross dargestellt, und mit einer bewundernswerthen Klarheit der Farbe, Einheit der Haltung und der breitesten und sichersten Pinselführung. Weniger bedeutend, wie dieses wirklich erstaunliche Bild, ist ein anderes, „Sonnenuntergang auf der Puszta“, ungarische Ochsen am Ziehbrunnen, ebenfalls in sehr grossen Dimensionen dargestellt. Adolph Schreyer aus Frankfurt, jetzt aber Paris angehörend und dort sehr hoch geschätzt, ist ein Virtuose in einer gewissen Specialität, er behandelt das Leben und Treiben auf der walachischen Steppe, Pferde, Fuhrwerke und Menschen in allen den vielfachen Vorkommnissen des dortigen wilden Lebens, mit grosser Meisterschaft; immer sind seine Darstellungen höchst lebendig, wenn auch nicht ohne eine gewisse Manier in der Farbe und Behandlung. Seine Bilder „Pferde, von Wölfen verfolgt“, und „Halt von Arabern“, sind jedoch nicht eben bedeutend. Ein anderer Meister im Fache der Pferde und Reiter ist Karl Steffeck in Berlin. Sein „Steeple Chase“, Pferde in den schwierigsten Verkürzungen, gehört aber auch nicht zu des Meisters besten Werken.

Anschliessend erwähne ich noch R. Burnier in München; seine „Kühe am Wasser“ zeichnen sich, wie alle neueren Bilder dieses Künstlers, durch feine Farbe und schöne Lichtwirkung aus.

Von guten Architekturbildern habe ich wenig zu be-

richten. Ein vortrefflich ausgeführtes Bild von Adolph Seel in Düsseldorf behandelt einen nur mässig anziehenden Gegenstand, einen Einblick in den Hof eines venetianischen Hauses. Ueber die Dächer hin sieht man die weisse Kuppel von Sta. Maria della Salute sich vom tiefblauen Himmel abheben und möchte fast wünschen, aus diesem unbedeutenden Winkel herauszukommen, da der prachtvolle Canal Grande so nahe liegt. Indessen hat das Bild doch eine sehr charakteristische Stimmung. Choulant in Dresden hat ein sehr fleissiges Bild von der Piazzetta in Venedig und eine eben so sorgfältig studirte Ansicht von Rom geliefert, aber die Bilder dieses Künstlers sind von einer schrecklichen Trockenheit der Farbe. Georg Pulian in Düsseldorf führt uns in seiner bekannten Weise alte Gebäulichkeiten am Rhein vor Augen von M. Neher in München mit altbewährter zierlicher Geschicklichkeit eine Ansicht von St. Germain l'Auxerrois in Paris.

A. v. Bayer in Karlsruhe wiederholte oder variirte dasselbe Motiv: „Refectorium eines Carthäuser-Klosters“; ich weiss nicht, zum wie vielten Male. Architekten schätzen die constructive Richtigkeit der Bilder dieses Meisters, die Maler haben in seinen früheren Werken die schöne Farbe bewundert, in seinen neueren Gemälden aber ist diese bis zur unnatürlichen Buntheit gesteigert, und so auch in diesem.

Ferner sind unter den Architekturbildern noch sehr fein behandelte Bilder von L. Mecklenburg in München zu nennen, hesonders eine Ansicht aus einem der engen Canäle von Venedig.

Zwölftes Kapitel.

Der Sieg des Realismus in der deutschen Malerei.

In den vorhergehenden Kapiteln dieses Buches ist der Versuch gemacht worden die Wandlungen zu schildern, welche sich in der deutschen Malerei vollzogen haben seit der Zeit, wo Asmus Jakob Carstens als Bahnbrecher für die neue deutsche Kunst auftrat, bis zum Jahre 1868. Wir haben das Aufblühen der idealen Kunst gesehen, welche, begründet durch Peter von Cornelius und Overbeck nebst ihren römischen Genossen, später in München zur grossartigsten Entwicklung gelangte, und gleichfalls die Schule der Düsseldorfer und Dresdener Romantiker, welche durch Wilhelm v. Schadow's Einfluss entstand, in ihrem Wachsen, Gedeihen und Vergehen belauscht. Es ist uns auch nicht verborgen geblieben, dass das Streben nach der individuellen Naturwiedergabe und der Farbenwirkung, welches, ursprünglich in seinen Anfängen von Düsseldorf ausgehend, später in München durch Carl von Piloty und seine Schüler zum Grundsatz und zur bestimmten Regel für die Malerei gemacht wurde, endlich den Sieg errang und die ideale und romantische Kunstrichtung über den Haufen warf. Der Einfluss fremder, namentlich französischer und belgischer Künstler war bei dieser letzten Wandlung sehr bestimmend, aber derselbe trat bis zum Jahre 1868 nicht allgemein auf. Erst die internationale Kunstausstellung zu

München, im Jahre 1869 bewies deutlich, wie stark derselbe sei, denn die Jury dieser Ausstellung brach vollständig mit den bisher an gültigen Kunstanschauungen und erklärte die von Courbet begründete, damals neue realistische Richtung in der französischen Malerei für die richtige und auch für Deutschland gültige, indem sie die Werke dieser Richtung mit Ehrenpreisen auszeichnete. Ob dies wirklich das Richtige war und ob der deutschen Kunst damit ein wesentlicher Dienst erwiesen wurde, erscheint mir ziemlich zweifelhaft, obgleich sich nicht läugnen lässt, dass dadurch den deutschen Künstlern eine grosse Anregung zu neuem Streben gegeben wurde. Aber die damals gepriesene neue Richtung hat sich nicht lange gehalten und wurde noch schneller über Bord geworfen wie die vorhergehende, und wenn es in der Kunst eine Mode giebt, so hat sie seit dem Jahre 1869 bis zum Jahre 1887, wo ich diese Zeilen schreibe, schon wieder mehrfach gewechselt.

Diese Wandlung in der Malerei, welche 1869 officiell anerkannt wurde, ist aber trotzdem von ungemeiner Wichtigkeit, weil sie den Abschluss einer Epoche in der modernen deutschen Kunstgeschichte bezeichnet. Aus diesem Grunde habe ich geglaubt, die Berichte über diese Ausstellung, welche mein verstorbener Vater damals in der Kölnischen Zeitung veröffentlichte, hier unverkürzt zum Abdruck bringen zu müssen, weil dieselben den Eindruck sehr gut wiedergeben, welchen die 1869 neuesten Kunstwerke hervorbrachten. Auch die in diesen Berichten enthaltene Beurtheilung über Werke der französischen, belgischen und anderer Schulen hielt ich für wichtig genug, um ihr einen Platz in diesem Buche anzuweisen, weil der darin enthaltene Vergleich zwischen deutschen und französischen und belgischen Malern mir nicht unwichtig erscheint.

Der Herausgeber.

Dreizehntes Kapitel.

Aus der internationalen Kunstausstellung in München 1869.

I. Die Preisgekrönten.

Giebt es allgemein gültige Grundsätze für die Kunst? Giebt es ein vernünftig fassbares Gesetz, nach welchem man ihre Werke beurtheilen, das Gute vom Schlechten unterscheiden kann, oder ist Alles Willkür, Laune, Grille? Sind die unverkennbaren Wandlungen, welche sich neuerdings in der Kunst zeigen, Fortschritte oder Rückschritte; und endlich: sind wir eigentlich jetzt Narren oder waren wir es früher?

Das waren die Fragen, die eines Abends in einer Gesellschaft von Künstlern und Kunstverständigen verhandelt wurden, welche die internationale Kunstausstellung im Jahre 1869 in München versammelt hatte, und ein zuhörender Laie mag wohl gedacht haben, die Herren reden gewaltig gelehrt oder — gewaltig irre, ja, er hätte vielleicht von uns denken können, was die unhöflichen Juden von den Aposteln dachten, als am ersten Pfingstfeste der heilige Geist über sie gekommen war: „sie sind voll Weines", denn das Gespräch wurde in der That im Weinhause geführt.

Ach nein! wir waren nicht voll Weines, aber auch nicht voll heiligen Geistes, denn wir haben jene Fragen

nicht lösen können. Die meisten der versammelten Kunstapostel haben sich für die Abwesenheit eines allgültigen Gesetzes und ihre Unfähigkeit, ein solches zu finden, erklärt, und zwar aus guten Gründen.

Wenn ich eben in der ersten Person Pluralis redete, so schliesse ich mich dennoch in Gedanken von diesem wir aus, denn ich glaube in der That, dass es ein gewisses Gesetz des Schönen giebt, wenn es auch etwas unbestimmt lautet, und es haben zu verschiedenen Zeiten auch noch verschiedene andere Leute daran geglaubt, was mich in meinem Glauben bestärkt; ich bin wirklich innig überzeugt, dass zum Beispiel ein gewisser ästhetischer Unterschied zwischen einer kothigen Viehmagd und der medicäischen Venus besteht, so wie auch etwa zwischen einem Kohlkopf und einem Apollokopfe, seien sie nun gemalt, gemeisselt oder lebendig, Kunst- oder Naturproducte; da ich aber eine ganze Anzahl von Leuten und von Leuten in Amt und Würden sehe, die — berufen, die Spreu vom Weizen zu scheiden und Lorbeerkränze des Künstlerrufes zu vertheilen — solchen Unterschied nicht anzuerkennen geneigt sind und ganz ernstlich das alte Motto „cacatum non est pictum" mit Auslassung der Verneinung als Wahrheit verkünden, so bescheide ich mich, schüttele nur im Stillen den Kopf und, da eine der streitenden Meinungen nothwendig irrig sein muss, wenn die andere vernünftig ist, halte vorläufig meine für die vernünftige Meinung und behalte sie trotz alledem und alledem. Ich lasse mir zum Beispiel gar nicht einreden, dass Schmutz die Schönheit der Farbe erhöhe, dass Rohheit der Behandlung eine besondere Feinheit sei, dass die Darstellung der jämmerlichsten Misère, des Kümmerlichen und Hässlichen die eigentliche Aufgabe der Kunst sei, dass die Verläugnung aller Schönheitsformen das wahre Ideal hervorbringe, dass die neue französische Schule der sogenannten Realisten einen Fortschritt der Kunst bewirkt habe, dass der maître peintre Courbet kein Sudler, sondern ein grosser Meister ist, und deshalb auch

nicht, dass die Künstler-Commission in München, welche die Ehrenprämien vertheilt hat, nicht — aber ich will höflich sein und nur von mir und für mich behaupten, dass ich nicht verrückt bin.

Es ist gar interessant, zu beobachten, wie die ästhetischen Meinungen, oder was man so gewöhnlich den Kunstgeschmack nennt, wechseln und wie in Folge davon die Kunst periodisch steigt und fällt. Wir haben in unserer Literatur und auf unserer Schaubühne die auffallendsten Beispiele davon, und gegenwärtig erleben wir, was wir an unseren Dichtern und Schauspielern erlebten, an den bildenden Künstlern.

Es sind seit hundert Jahren Hunderte von Bänden über das Schönheitsgesetz geschrieben und gelesen worden; oft genug ist es formulirt und wieder neu formulirt, und so müsste man doch endlich wissen, woran man sich zu halten hat — aber nein, man schwankt unsicher umher. Wie wäre es sonst möglich, dass man dieselbe Sache heute bewundert, über eine Zeit lang verwirft und wieder über eine Zeit lang auf's Neue bewundert? Fragt man die Maler und Bildhauer von heute, was ist das unwandelbar Feste, das euch Regel und Anhaltspunct ist, so antworten sie: die Natur. Aber wo ist denn die Natur, der ihr folgt, und wie sieht sie aus? Jeder sieht sie eben anders an, und das Schlimmste dabei ist, dass eine Art von Falschsehen wie eine ansteckende Krankheit von Zeit zu Zeit um sich und selbst geübte, feine Augen ergreift. So pries mir in diesen Tagen ein Maler von grösster Fähigkeit, ein Meister der Farbe, wie es wenige giebt, ein Naturalist der feinsten Art, die Reize des „Tones“ in einigen Bildern der neuesten französischen Schule der „Realisten“, und ich musste ihm antworten, wenn diese Bilder reizend sind, so sind es deine Gemälde gewiss nicht, denn sie widersprechen jenen ganz direct.

Die merkwürdigste Wandlung der Anschauung und des Geschmackes hat sich jedenfalls in der französischen

Malerschule vollzogen, und zwar eine Wandlung zum Schlimmen. Die Münchener Ausstellung giebt einen sehr ausreichenden Beweis dafür, denn man hat eine grosse Anzahl der auf den jüngsten Pariser Ausstellungen besonders bemerkten Werke, viele davon mit Ehrenpreisen ausgezeichnet, hergeschafft; sie zählen nach Hunderten und lassen somit wohl ein Urtheil zu über die Richtung, welche die Malerei in Frankreich neuester Zeit eingeschlagen hat. Sie ist wahrlich nicht erfreulich, aber noch weniger erfreulich ist es, dass diese falsche Richtung auf unsere deutschen Künstler Einfluss gewinnt. Das vor Allem Bestimmende für die Pariser Maler, und was manche Excentricität entschuldigt, ist die Nothwendigkeit, Neues zu schaffen, Aufsehen zu erregen; es verlangt dies der Ehrgeiz und noch mehr das Bedürfniss des Lebens: wer die Aufmerksamkeit des Publicums nicht auf sich zu ziehen weiss, ist ein verlorener Mann, ein Gefallener des Schlachtfeldes, dessen das Siegesbulletin nicht erwähnt. Wie aber Neues schaffen? Es ist ja Alles schon dagewesen! Woher neue Gegenstände, neue Stoffe nehmen? So verfällt man denn auf die absonderlichsten Sonderbarkeiten, und da das Schöne, Grosse, Edle schon früher oft und viel dargestellt worden, auf das Hässliche, Triviale, Gemeine. In Beziehung auf die Darstellung, auf die Behandlung des Gegenstandes ist ebenfalls das Gute, Feine, Geschickte, ja, Uebergeschickte schon so vielfach dagewesen, also verfällt man auf die Rohheit, gewagte Unwahrheit und Hässlichkeit der Darstellung: le laid c'est le beau! Das leichtfertige Publicum ist von der Neuheit bestochen, ohnehin ist es sehr blasirt, und leider hilft eine Kunstkritik zum Verderben mit, die nur bedacht, literarisch zu glänzen, pikant zu schreiben, sich am liebsten mit den zweifelhaften, bestreitbaren Richtungen und Meistern beschäftigt, denn über das wirklich Schöne und Vortreffliche ist es viel schwieriger, etwas Geistreiches und Witziges zu sagen.

Ein ganz betrübtes Beispiel für das eben Gesagte ist

ein neuerer französischer Künstler, der es per fas et nefas zu einer Berühmtheit gebracht hat, dessen Werke man erst mit Lachen, dann mit Kopfschütteln, theilweise mit Entrüstung aufgenommen hat, von dem man aber immer gesprochen hat, denn er drängte sich vor und ward vorgedrängt, und der endlich zur Anerkennung, ja Bewunderung, freilich nur Seitens einer Partei, gelangt ist, Schule macht und 1869 leider auf dem Wege ist, auch in Deutschland Schule zu machen, nämlich G. Courbet. So unangenehm, ja, widerwärtig mir die Werke dieses maître peintre, wie er sich nennt, des Meisters des „réalisme" und der Reclame, sind, muss ich ihrer doch zuerst erwähnen, denn sie nehmen in der Ausstellung einen gewissen Rang ein; sie bezeichnen unverkennbar eine Station auf dem Wege, den die neuere Kunst verfolgt, und ausserdem hat die Münchener Künstler-Commission den Muth gehabt, ihm einen Ehrenpreis zu geben. Es sind mehrere seiner Werke in der Ausstellung; seine „Steinklopfer", mit welchen er zuerst Aufsehen machte, dann spätere und endlich neueste. Alle diese Bilder sind ganz unglaublich plumpe Machwerke, etwa von der Güte der gewöhnlichen Aushängebilder vor den Jahrmarktsbuden, roh behandelt, hässlich und geschmacklos.

Ihre Bewunderer wissen eigentlich auch nur eine Eigenschaft derselben zu rühmen, nämlich die strenge Beobachtung des Werthes der Localtöne in denselben, aber richtig besehen ist dieser Werth ganz falsch beobachtet. Jedes Einzelne ist fast kindisch unbeholfen der Natur nachgemalt, es fehlt ganz an Luft und Licht, es geht nichts zurück, noch vor, und doch macht es den Anspruch, die Natur direct wiedergeben zu wollen. So stecken die Steinklopfer ganz in der hässlichen dunkelgrünen Farbenmasse, die einen Rasenabhang in einiger Entfernung darstellen soll; so bildet der Hirsch in dem Hallali, einer wandgrossen rohen Decorationsmalerei, zwar eine entschieden dunkle Masse in der kreideweissen Schnee-Landschaft, was die Verehrer

sehr bewundern, aber von einer Wirkung des Reflexlichtes dieser weissen Umgebung ist keine Spur zu sehen. Das jedoch stört die Bewunderer des „Tones“ eben so wenig, als dass Hirsch, Jäger, Pferd und Hunde ganz elend gezeichnet sind. Eine „Landschaft“ ist etwa so gemalt, wie sie ein Naturtalent, das nie eine Schule gehabt hat, als ersten Versuch malen würde; die „Blumen“ sind so, dass sich ein gewöhnlicher Zimmermaler zu schämen hätte, machte er sie nicht besser. Leidlicher ist ein Viehstück, ruhende Ochsen, ein grosses Bild von einiger landschaftlicher Stimmung und einem recht natürlichen Gesammttone. Besser noch ist ein „Mädchen mit dem Papagei“, ein nacktes Weib auf dem Rücken liegend und mit einem Papagei spielend. Hier hat der maître peintre sich einige Mühe mit der Zeichnung und Modellirung gegeben, sie ist nicht ganz schlecht gerathen, doch ist das Ganze wiederum nur eine plumpe Nachahmung eines leidlich hübschen Modelles; das Fleisch von grauschmutziger Farbe, die Stoffe durchaus nicht charakterisirt. Die Harmonie in allen diesen Bildern, der gerühmte „Ton“, wird, wie bei fast allen Meistern der 1869 neuesten Pariser Schule, die sich Coloristen nennen, dadurch erzielt, dass alle Schatten schwarz gehalten, alle neutralen Töne und Halbtöne in’s Schwärzliche gezogen werden, so dass allerdings dann die farbigen Lichter einen grösseren coloristischen Werth erhalten. So ist z. B. der Kopf einer „Somnambule“ von Courbet ganz auf und aus einem tiefen Schwarz herausgemalt, wodurch denn auch eine gewisse plastische Wirkung erzielt wird.

Den besseren dieser neuesten Schwarzmaler mag das Vorbild der älteren spanischen Meister verlockend gewesen sein, manche ahnen ersichtlich den Ribera nach, auch in dem fürchterlich dicken Impasto, was die Farben manchmal wie einen mit der Kelle aufgetragenen Mörtelputz erscheinen lässt.

Genug der Meister des „réalisme“ hat in München einen Ehrenpreis davongetragen und ich gönne ihm die

Freude; er hat den Umstand auszubeuten gewusst, und in Paris haben viele und nicht die dümmeren Leute sehr gelacht. Während gelegentlich der gleichzeitigen internationalen Ausstellung in Brüssel ein geistreicher französischer Kritiker die Künstler seiner Nation vor der Ueberflügelung warnt, die ihnen von den deutschen Rivalen droht, während der Düsseldorfer Benjamin Vautier, der Berliner Becker, Meyerheim und noch Andere mehr dort verdiente Triumphe feiern, bekrönt man hier die alten „Steinklopfer“! Ich traute meinen Augen nicht, als ich das schwarze Schildchen mit der Goldschrift: „Prämiirt, München 1869“ zufällig an den „Steinklopfern“ sah aber ich sollte mich bald überzeugen, dass ich richtig gesehen, der Fall stand nicht allein, es waren ähnliche, ja, fast nur ähnliche da, und es war ein System in der Sache: die Partei des „Tones“, das neueste München, hatte die Vertheilung der Preise bestimmt.

Denn, siehe da, nicht fern von Courbet's Bilde war ein Bild von Corot ebenfalls prämiirt. Corot ist ein Landschaftsmaler, der die ganze Welt durch ein dunkelschwarzes, sehr trübes Medium sieht und in unbestimmten, verschwommenen Massen und Klexen eine trübe, nebelige Erscheinung hervorbringt, welche einem Theile des französischen Kunstpublicums als der Gipfel poetischer Stimmung erscheint. Es ist dieses die Art von Poesie, welche, als Gegensatz der streng formalen classischen französischen Dichtung, von den Romantikern in Schwung gebracht wurde, Halbgefühle, Viertelsgedanken, Klänge, das Schmachten eines hohlen Herzens in eine leere Phantasieenwelt hinaus. Solcher Poesie möchten etwa die Corot'schen Landschaften entsprechen, es ist, ehrlich gesagt, formloses, rohes Geklexe in mehr oder minder schwarzen und grauen Tönen, aber es hat einen gewissen Gesammtton und, aus der Ferne betrachtet, eine decorative Wirkung. Vier solcher Machwerke, zwei grössere, zwei kleine, sind in der Ausstellung, und das preisgekrönte darunter ist vielleicht das beste, vielleicht

auch nicht, es ist jedenfalls nicht das originellste, denn unverkennbar hat dem Maler das grosse titianische Bild „die Ermordung des heil. Petrus Martyr“ vor der Phantasie gestanden; Format, Gruppirung des Lichtes und der Dunkelheiten, alles erinnert daran, ja, sogar die Form der Staffage, nur dass hier Frauen einem hingesunkenen heiligen Sebastian die Pfeile aus den Wunden ziehen, während in Titian's leider untergegangenem Meisterwerke die Mörder sich über den heiligen Mönch beugen; in beiden Bildern erscheint oben gegen die dunkle Laubmasse die Gruppe fliegender Kinderengel. Das Corot'sche Bild ist eben geradezu eine Reminiscenz vom titianischen, nur dass

„was dort durchsichtig glänzt und glüht,
hier wie ein alter Topf aussieht,“

wie Goethe seinen Malerschüler verzweiflungsvoll von seiner Copie sagen lässt.

Genug, auch dieser Meister war preisgekrönt und ich musste mir sagen, wenn solche Landschaften den Preis verdienen, so wäre es doch unrecht, wenn man nicht auch den Meister Burnitz in Frankfurt a. M. preiskrönte, den unwandelbaren Meister des Tones der aschgrauen Langenweile. Und richtig, es war geschehen: es ist doch noch Gerechtigkeit in der Welt! Indessen sieht in jeder Ausstellung jedes Bild immer etwas anders aus, und so hatte das Bild von Burnitz, eine flache Gegend bei Frankfurt, wirklich einen gewissen feingrauen luftigen Gesammtton, der nicht ohne Reiz ist; natürlich muss man nach irgend einer feineren Durchbildung des Einzelnen in der Farbe, geschweige in der Form nicht fragen, das Alles kommt neben dem „Ton“ nicht in Betracht. Aber diesen feinen, grauen Ton haben ja auch andere Meister und ausserdem noch ganz andere Qualitäten. Z. B. ein kleines Gemälde von Andreas Achenbach, von feinstem Silberton und dabei von einer naturgetreuen Durchführung, wie sie sich bei alten und neuen Meistern nur höchst selten findet. Warum

ist denn das nicht prämiirt statt jener grauen Decorationsmalerei? Aber ich will nicht fragen, ich komme sonst wieder zu dem unliebsamen Dilemma von der Narrheit.

Und noch eine ähnliche Ueberraschung: ein Genrebild von Burger in Frankfurt prämiirt; ich habe diesen Künstler immer für einen talentvollen Charakteristiker gehalten, der leider durch das Beispiel Courbet's, auf den Irrweg der Verehrung des Hässlichen und zugleich in eine verblasene, graue, schmutzige Farbe gerathen war, dass es Einem leid thun musste. Und so ist es auch hier; zwei höchst unangenehme Kerle in einer höchst unangenehmen Spelunke, die nicht einmal malerisch interessant ist, ganz alltäglich, ganz gewöhnlich und gemein; das Ganze in einem flauen, grauen, schmutzigen Ton. Aber Ton, freilich! O, ihr Künstler! Bei jeder feierlichen Gelegenheit singt man euch in Mendelssohn's mächtigen Klängen Schiller's Worte:

Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben;
Sie sinkt mit Euch, mit Euch wird sie sich heben,

und ihr sucht die Schönheit im Koth!

O heiliger Cornelius, sieh' herab von dem Sitze der Seligen, wenn Du kannst, oder besser, sieh' nicht herab!

Das ist bisher noch ziemlich betrübt, sollte nicht auch noch etwas Heiteres kommen? Ei gewiss, hier sind einige „Esel auf den Dünen“ von De Haas in Brüssel prämiirt. Vier oder fünf ganz gewöhnliche Esel, theilweise mit Tragsätteln, wartend auf Beschäftigung, ein Junge liegt dabei auf dem Bauche und schläft, und inzwischen hat ein Meister im „réalisme“ sie abgemalt und wir stehen davor und bewundern sein Werk. Ei, aber da frage ich mich doch, warum, wenn man es einmal auf Esel abgesehen hatte, nicht lieber jenes grosses Bild von Schenk in Paris (oder Ecouen) krönen, wo sieben Eselsköpfe lebensgross gemalt sind in allen Stufen des seelischen Ausdruckes, dessen Eselsköpfe fähig sind? Und es ist sehr gut gemalt. Aber nur

keine Fragen nach dem Warum! „Was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt . . .“ Ich beende das Citat nicht aus Höflichkeit gegen die Preisrichter.

Bei allen diesen bisher genannten preisgekrönten Werken ist es der Ton, und ich kann wohl sagen: der Modeton, der entschieden hat, und noch bei vielen anderen mehr; ausserdem noch der Realismus, d. h. die rücksichts- und gefühllose Nachahmung oder, besser gesagt, Abschreibung des Modells und eine gewisse plumpe Behandlung, die für sicher und meisterhaft gelten soll. So wäre z. B. ein Genrebild, „Jugendliebe“, von Stückelberg in Basel gewiss nicht gekrönt worden, denn es ist ein ganz einfaches, wenn auch hübsches Motiv, zwei Kinder, welche über einen Steg vom Felde heimkehren, ein Junge und ein Mädchen; es ist auch in der Hauptsache ganz leidlich gemacht, obgleich man die sclavische Nachahmung des Modells nicht verkennen kann, aber es zeichnet sich dadurch aus, dass der Hintergrund, ein Feld mit einer Schafheerde, und die ganze Umgebung recht schwer schwarz und stumpf an den Figuren klebt und „Ton“ hat. So kann ich ein ebenfalls gekröntes Bild, „die melancholische Nonne“, von Max in München nur abgeschmackt finden: man denke sich eine junge Nonne auf einer grünen Rasenfläche an ein dünnes, mit einem Pfahl gestütztes Apfelbäumchen lehnend, halb liegend und vor sich hinstarrend. Das Gebetbuch ist ihr entfallen, sie hat die Schuhe ausgezogen und zeigt uns ihre graubestrumpften Füsse, um die zwei Schmetterlinge flattern. Den Hintergrund zu dieser Figur, die ganz wie zufällig hingefallen da sitzt, bildet der grüne Rasen, etliche ganz junge Apfelbäumchen, blosse Stecken, dann eine kahle, weisse Mauer und darüber ein uniformer, blauer Himmel. Aber der Rasen ist sehr grün, ganz einfach grün mit einigen kleinen Farbenklexchen statt der Blumen, die Mauer ist weiss, der Himmel blau, alles nur so hingestrichen, und das Habit der Nonne ist schwarz und weiss. Ich gestehe, dass hier die Localtöne sehr consequent, auch in ihrem

Werthe, durchgeführt sind, das ist denn aber auch das ganze Kunststück.

Ich verkenne gewiss nicht die Vorzüge einer guten Farbenstimmung, und gut colorirte Bilder, wie die Landschaften von de Cock und von Appian in Paris, wenn auch unbedeutende Motive, will ich gern loben, freilich müsste ich dann andere, bessere, ganz unmässig loben; ich will gern anerkennen, dass die dem Gegenstande nach ganz unleidlich nüchterne Ansicht aus einer Vorstadt von München, von Lier daselbst, durch den schönen Ton der Abendstimmung und die feine Lichtwirkung einen grossen Reiz gewinnt. Die Landschaft von Russ in Wien ist nicht nur schön von Farbe, sondern auch anmuthig componirt; die Thier- und Landschaftsbilder von van Marke in Paris, von v. Thoren in Brüssel, von Braith, Hartmann, Brand in München, die Schafe von Brendel in Berlin sind gute Arbeiten, ob sie aber unter den 1631 Gemälden der Ausstellung sich so auszeichnen, dass man ihnen einen Ehrenpreis zuerkennen müsste, bezweifle ich doch, denn es sind Hunderte von Gemälden da, die von einer unvergleichlichen bedeutenderen geistigen und künstlerischen Thätigkeit Zeugniss geben, als solche schlichte, wenn auch respectable Naturnachahmungen. Aber bei der Wahl fast aller dieser Werke erkennt man die bestimmte Abneigung gegen alles, was über die blosse Darstellung des natürlich Gegebenen hinaus strebt, eine offene Rebellion gegen die früher gültigen Principien des Schönen, kurz, in diesen Wahlen proclamirt sich Jung-München als Herrscher und hat mit allen Traditionen gebrochen. Man wollte den Italienern auch einen Preis geben, obgleich ihre Arbeiten nicht gerade sehr ausgezeichnet sind, und siehe da, man wählte auch hier eine ganz nüchterne graue Stadtansicht, die eine Strasse vor der Porta del Popolo in einer wahrhaft niederländischen Nebelstimmung darstellt, von Joris in Rom, dann ein ziemlich plumpes Genrebild von Bianchi, obschon gewiss bessere Bilder da waren, wie z. B. ein gar feines, zierliches Genre-

bild von Induno in Mailand. Aber jene beiden Bilder näherten sich in Farbe und Behandlung mehr der einmal vorgezogenen Manier, der grauen Farbe, der plumpen Behandlung.

Die sonst noch vertheilten Ehrenpreise sind weniger auffallend und auch für einen gewöhnlichen Kunstverstand begreiflich. Das Genrebild im Costume der Zopfzeit von v. Hagn in München ist zwar nicht so gut, wie andere Werke des Meisters, auch etwas sehr grau und von verschwommener Behandlung, indessen nicht ohne künstlerisches Gefühl gemacht. Der „Trauerbesuch" von Alfred Stevens in Paris ist ein Meisterwerk in Beziehung auf die feine Durchführung der Localtöne und die zierliche Behandlung; das Bild hat jedoch, obgleich es noch nicht sehr alt ist, schon etwas von seiner ursprünglichen Feinheit verloren, was beweist, dass man doch nicht gar zu sehr in Farbe und Behandlung raffiniren soll. Dann ist noch ein kleines Bild von A. Seitz in München prämiirt, welches sich, wie alle Bilder dieses Künstlers, durch eine wundersame feine Behandlung in dem kleinen Formate, worin er arbeitet, so wie durch die schöne Haltung auszeichnet. Hätten diese Bildchen etwas frischere Farbe und etwas mehr Breite der Pinselführung, so dürften sie sich wohl gleichberechtigt neben die von Meissonier stellen. Auch die „Schafheerde" von Jacque in Paris ist ein Meisterwerk in kleinstem Formate. Von Oswald Achenbach's Bildern ist dasjenige preisgekrönt worden, welches nach meiner Meinung das wenigst gute unter den dreien ist, die der Meister ausgestellt hat, jedoch immer ein sehr virtuoses Kunstwerk, ein „Abend in der römischen Campagna". Was gerade diesem Bilde den Preis errungen hat, weiss ich nicht, ich habe aber den gegründeten Verdacht, dass der treffliche Meister Vautier den Preis für seinen „Tanzmeister im Dorfe" nur deshalb erhalten hat, weil sein Bild wirklich recht farblos und grau ist, und trotzdem, dass es ein Meisterstück von wundersam feiner humoristerischer Charakterschilderung ist. Einen

ähnlichen Verdacht hege ich bei dem grossen Bilde von F. Adam in München, eine Episode aus der Schlacht bei Solferino, der Rückzug Verwundeter hinter die Schlachtlinie, eine wahrhaft erschütternde Darstellung des Kriegselendes.

Bei dem Bilde von van Lerius in Antwerpen „Lieber sterben"! fehlt mir geradezu jede Vermuthung, wesshalb dasselbe ausgezeichnet worden ist, es sei denn des sonderbaren Gegenstandes wegen und der sonderbaren Behandlung desselben. Es stellt ein junges Mädchen vor, welches, in seiner Kammer von plündernden Soldaten überfallen (die Begebenheit geht in einer erstürmten Stadt vor), sich, um ihnen zu entgehen, zum Fenster hinausstürzt. Das ist ganz eigenthümlich geschickt und ungeschickt componirt, geschickt, indem die ganze Geschichte im engsten Raume, ungeschickt, weil sie ganz unwahrscheinlich, ja, unmöglich dargestellt ist. Ich will damit gar nicht sagen, dass so etwas nicht geschehen kann, aber so wie es hier dargestellt ist, kann es gewiss nicht geschehen. Das schöne Kind ist aus dem Bette aufgefahren, im Hemde und halb in das nachschleppende Betttuch verwickelt und fliegt oder schwebt so, zum Himmel oder der Stubendecke gerichteten Blickes, zum Fenster hinaus: so springt oder stürzt sich kein Mensch. Uebrigens ist alles Einzelne sehr gut und sorgfältig gezeichnet und gemalt, etwas glatt und mit kräftigen Localfarben, die ein brauner Grundton verbindet. Dass eine der archäologischen Darstellungen von Alma Tadema in Antwerpen preisgekrönt wurde, ist sehr gerechtfertigt: gewiss sind diese Bilder sehr bemerkenswerth und in ihrer Weise ganz einzig. Das, welches den Preis erhielt, stellt „die Erziehung der Kinder der Chlodildis" dar und zeigt uns also eine Scene am Hofe des Frankenkönigs Chlodwig. Unter den Augen der Königin, die umgeben von ihrem Hofgefolge, einigen Frauen, einem Bischofe und einigen Klostergeistlichen, üben sich die zwei kleinen Prinzen im Werfen des Kriegsbeiles nach einer Scheibe. Zur Seite

stehen fränkische und gallo-römische Grosse und Krieger, der Ort der Handlung ist der Hof eines Hauses von römischer Bauart. Mit der sorgfältigsten Genauigkeit ist das ganze Sitten- und Costumewesen studirt und so durchaus überzeugend dargestellt, dass bei aller Seltsamkeit desselben ein Zweifel gar nicht aufkommen kann, wenn man auch weiter keine Belege dafür weiss. Jedenfalls besitzt der Künstler eine ausserordentliche Kraft der Phantasie, die mit innerer Folgerichtigkeit aus den zerstreuten Daten, die wir noch aus so ferner Zeit besitzen, ein lebendiges Ganzes zu bilden weiss. Und nicht bloss das äusserliche Costumewesen ist so vortrefflich behandelt, auch die Charakteristik der Personen ist, wenigstens in diesem Bilde, vortrefflich.

Weniger vortrefflich ist ein anderes prämiirtes Historienbild: „die Pest in Rom“ von de Launay in Paris. Es zeigt sich darin, wie wenig die neuere französische Schule, gewohnt an ganz realistische Anschauungen und Darstellungen, mit dem Phantastischen umzugehen weiss. Hier ist eine Strasse des noch halb heidnischen Roms dargestellt, in welcher Todte und Sterbende liegen, Flüchtende davon eilen; in der Mitte des Bildes schwebt ein Engel, der einer hageren Gestalt, die nur von einem schwarzen Gewande halb verhüllt ist, eine verschlossene Thür eines Hauses zeigt, und diese Gestalt stösst mit wüthender Gewalt einen Pikenstock gegen diese Thür. Das soll denn wahrscheinlich die personificirte Pest sein, welcher der Todesengel die dem Verderben bestimmten Häuser anweist. Nun ist aber diese symbolisch-allegorische Gestalt gerade so materiell dargestellt, wie die anderen wirklichen Menschen, und so bleibt die Intention des Künstlers undeutlich, denn freilich könnte die Figur, welche die Pest personificiren zu sollen scheint, auch ein gewöhnlicher Mensch, wie die anderen sein, dann aber wäre ihre Bewegung nicht verständlich. Uebrigens ist die Intention, einen Zustand des Grauens, des Schauderhaften und Grässlichen darzustellen, in der Stimmung des Bildes vollkommen erreicht; wirklich fürchterlich ist z. B.

eine Figur, die, in einer Ecke hockend, sich in einen Mantel wickelt und von Fieberfrost und Todesschauer geschüttelt wird.

Das Hauptbild unter den prämiirten ist „das verlorene Paradies“ von Alexandre Cabanel in Paris, gemalt für die Gemäldesammlung des Maximilianeums, auf welche ich noch später zurückkommen werde. Cabanel ist einer der bedeutendsten Meister der neueren französischen Schule, die seit und während des zweiten Kaiserreichs aufgewachsen ist. Er ist ein höchst durchgebildeter Künstler, der bestrebt ist, die alte Tradition mit den neueren, ja, neuesten Anschauungen zu vereinen, eine gewisse Elasticität der Form mit dem neueren Naturalismus zu verbinden. Aus dieser Vereinigung aber entsteht ein eigenthümlicher Styl, dem man zwar eine gewisse Grösse nicht absprechen kann, der aber doch nicht erhaben ist. Das Bild ist sehr gross, die vorderste Figur, der Satan, ist etwa doppelt lebensgross. In der Mitte liegt Eva, in Reuethränen zerfliessend hingesunken, ihr zur Seite etwas zurück sitzt Adam, das Haupt in die Hand stützend und halb hinter den Stamm eines Baumes vor dem Anblicke Gottvaters sich verbergend, der von der anderen Seite her herabschwebt, von Cherubim getragen. Ganz vorn stürzt Satan durch Gebüsch davon. Die Zeichnung der Figuren ist edel, die Gestalt und der Kopf Gottvaters erinnert entfernt an den Gottvater Rafael's in der Vision des Ezechiel, doch ist das alles mehr gross, wie grossartig. Die Eva ist schön, auch nicht schwächlich von Form, und doch etwas zu naturalistisch, zu sehr an das Modell, wenn auch an ein sehr schönes Modell erinnernd. Die Formen sind sehr gut modellirt, genug, es ist an dem Werke wohl nichts zu tadeln, doch „packt“ es nicht. Was die Farbe betrifft, so kann ich den Ruf, dessen Cabanel als Colorist geniesst, nicht darin bestätigt finden; es sind neue Combinationen darin versucht, dennoch ist das Gemälde in der Farbe conventionell, und bei einzelnen schönen Contrasten im Ganzen nicht wirksam, ja, fast

flau; das Nackte ist zwar weich und fleischig behandelt, aber zu monoton, und so findet sich zu jedem Lobe ein „Aber“; man kann dem Meister hohe Anerkennung nicht versagen, und dennoch wünscht man mehr, als was er geleistet hat.

Und nun hätte ich noch der Entscheidung der Preisrichter in einem besonderen Fache der Malerei zu erwähnen, im Portrait, und da ist sie sehr charakteristisch für das neue malerische München. Die Ausstellung enthält viele sehr vortreffliche Portraits, unter allen aber sind nur zwei prämiirt und diese gehören Meistern aus der neuen Schule von Jung-München an. Von dem Damenportrait von Füssli weiss ich nichts zu sagen, es scheint mir ein ganz gutes Werk wie viele andere und nichts mehr, eigenthümlich aber sind die Portraits von Fr. Lenbach. Dieser Künstler, Anfangs ein Realist rücksichtslosester Art, dabei ein coloristisches Talent, hat später viel nach alten Meistern copirt, besonders nach den Venetianern, und an die erinnern seine Bildnisse jetzt durchaus. Hier nun zeigt sich wieder der „Ton“ als Specialität und zugleich als Hauptsache; es ist Alles durch ein dunkles schwärzliches Medium vermittelt und aus dem Dunkel in’s Licht gemalt. Diese eigenthümliche Schwärze ist bei den Alten durch die sogenannte Patina entstanden, die Zeit, Verdunkelung der Farben und die Firnisse hervorgebracht haben; sie verleiht den alten Bildern ohne Zweifel einen grossen Reiz, aber bei Darstellungen, welche den Anspruch machen, das Gegenwärtige als Gegenwärtiges wiederzugeben, hat sie doch etwas Befremdliches. Indessen haben die Portraits von Lenbach ausser diesem Tone noch andere wichtige Vorzüge, sie sind sehr fein charakterisirt, sehr individuell aufgefasst und in der Hauptsache auch so gezeichnet, in den Nebensachen jedoch, auch in den Händen, vernachlässigt. Indessen hätten die solideren Vorzüge dem preisgekrönten Bilde, es ist das beste aus einer ganzen Anzahl, die der Künstler ausgestellt hat, gewiss kein Anrecht auf die Auszeichnung gegeben,

denn es wird darin sowohl von französischen wie von deutschen Werken übertroffen, hier hat lediglich der Ton entschieden. Ich fürchte sehr, dass die neueste Münchener Schule, wenn sie auf diesem Streben nach dem Tone beharrt, in einen ganz schlimmen Manierismus verfallen wird.

Unter den Aquarellen, Zeichnungen und Cartons, die in grosser Anzahl und in grosser Verschiedenheit vorhanden sind, wurden drei prämiirt. Ein Aquarell von J. Taylor in London: „das Wägen des Hirsches", eine Art von Genre-Jagd-Thierstück, welches an eine ähnliche Composition von Landseer erinnert und wohl hauptsächlich durch seine Grösse imponirt hat, denn sonst wären wohl die bewunderungswerthen Aquarelle von Haag in London vorzuziehen; ausserdem ist aber der Wunsch mitbestimmend gewesen, einen wirklichen Engländer zu decoriren; Haag sowohl wie Werner, obgleich beide zu den besten Meistern unter den englischen Aquarellisten gezählt werden, sind geborene Deutsche. Ein zweites Aquarellgemälde, welches prämiirt wurde, ist ein cyklisches Bild von E. Steinle, ein deutsches Märchen: „Schneewittchen und Rosenroth", illustrirend. Seit Schwind mit seinem Märchen von den sieben Raben einen so ausserordentlichen und wohlverdienten Erfolg gehabt hat, lässt es seinen romantischen Kunstgenossen keine Ruhe: sie müssen sich auch in diesem sehr zweifelhaften Genre versuchen, und wir haben denn auch in den letzten zehn Jahren eine ganze Menge dergleichen Darstellungen entstehen sehen nach Märchen und Sagen; auch die Ausstellung enthält deren verschiedene. In diesem Märchenbilde von Steinle wäre denn neben vielem Neuen auch einmal ein Werk Alt-Münchener Schule gekrönt, jener Schule, die in einer idealen Welt wohnt und mit einem Fusse auf poetisch-literarischem Boden steht. Steinle's Bildercyklus giebt das ziemlich kindische Märchen ziemlich ungenügend wieder, aber es liess sich wohl nicht mehr daraus machen; für Jemanden, der nicht in unsere romantischen Märchenträumereien eingeweiht ist und nicht noch

ausserdem Steinle's Kunstweise kennt, wird die Darstellung wohl gänzlich unverständlich bleiben. Reizend bleibt bei allen Sonderbarkeiten dieses Meisters immer die originelle Feinheit seiner Zeichnung, fast immer findet man in seinen Werken irgend eine wunderbar graziöse Wendung, irgend eine ganz allerliebste Gestalt, irgend etwas, das anzieht und fesselt und für die Bizarrerieen des Ganzen entschädigt, so auch in diesen Bildern. Die dritte prämiirte Zeichnung ist ein colorirter Carton zu einem Kirchenfenster von Neher in Stuttgart. Neher ist auch ein Altmeister aus der romantischen Münchener Schule, er gehört jedoch in seinen religiösen Darstellungen der Richtung an, welche man, im Gegensatz zu der streng kirchlichen, die protestantische, die freiere nennen dürfte. Es bringt indessen diese grössere Freiheit bei manchen Aufgaben eine grössere Erschwerung derselben, und bei kirchlich decorativen Malereien in den engen Beschränkungen gothischer Bauformen ist es doch wohl besser, sich mehr in den herkömmlichen typischen Formen zu bewegen; ausserdem sind für die monumentale Glasmalerei rein malerische Effecte und zeichnerische Schwierigkeiten möglichst zu vermeiden. Solche Schwierigkeiten sind aber in diesem Carton in Menge vorhanden und Seitens des Zeichners vortrefflich überwunden; zu ihrer genügenden Bewältigung in dem widerspenstigen Material des gebannten Glases dürfte es sehr geschickter Hände benöthigen.

Eine Zeichnung von Th. Horschelt in München, die Rückkehr kaukasischer Kosaken von einem Raubzuge in's Tscherkessenland darstellend (der Künstler war während der kaukasischen Kriege mehrere Jahre in jenen Gegenden und mit den russischen Truppen), ist, wie viele seiner derartigen Darstellungen, welche auf der gegenwärtigen wie auf früheren Ausstellungen erschienen, ein Meisterwerk an feiner Charakteristik, anschaulicher Darstellung und überaus geschickter Behandlung. Schon wegen der letzteren würde diese Arbeit eine Auszeichnung verdienen, obgleich gerade

darin unter den Münchener Künstlern viele Ausgezeichnetes leisten.

Unter den Kupferstechern haben Mandel in Berlin für seine „Bella di Titiano", Bartelmess in Düsseldorf für „in der Kirche" nach Vautier, und Vogel, früher in Düsseldorf, jetzt in München, für „die Spieler" nach Knaus Preise erhalten, und in der That dürften diese drei Stiche zu dem Vollendetsten gehören, was moderne Kupferstecherkunst geleistet hat.

Vieles, sehr Vieles noch in der Ausstellung hätte gewiss Ehrenpreise verdient ausser den prämiirten Werken, und wenn ich Eingangs der preisrichtenden Jury (nach meiner persönlichen Ansicht) verschiedene Begehungssünden vorgeworfen habe, so könnte ich jetzt derselben gleicher Weise eine ganze Reihe von Unterlassungssünden vorwerfen, allein ich will auch die sehr gewichtigen Entschuldigungsgründe dafür nicht verschweigen. Viele bedeutende Meister und viele bedeutende Werke waren gewisser Maassen ausser Concurrenz gesetzt, da man annahm, dass sie, schon vielfach ausgezeichnet, einer neuen Auszeichnung nicht bedurften, ja, dass die hier zu ertheilende Auszeichnung nach früheren geringer ausfallen möchte, wie man ja auch nicht einem Grosskreuze eines Ordens nochmals das Ritterkreuz desselben Ordens bietet. Dann auch wollte man jüngere, aufstrebende Talente ermuthigen, und endlich war die Ausstellung eine internationale und erheischte internationale Rücksichten: jede der repräsentirten Nationalitäten sollte an den Preisen ihren Theil erhalten; das erklärt manche Wahl und manche Nichtwahl. Die Auszeichnung der französischen Schule des „réalisme" und der Schwarzmalerei wird freilich dadurch nicht erklärt, denn französische Werke von grösserem, unzweifelhaftem Werthe sind ausgestellt, und wenn man internationale Complimente nach Paris schicken wollte, so hätte man sie vielleicht besser an andere Adressen gerichtet. Auch erklärt die Internationalität vielleicht nicht die zwei Preise, welche nach

Frankfurt gesandt worden sind — oder vielleicht doch? Das Verfahren bei der Preisvertheilung war jedenfalls das richtigste und würdigste: ein Gerichtshof, zusammengesetzt aus den Pairs der zu Richtenden, ich hätte beinahe gesagt, „der Angeklagten“, denn so ein Aussteller ist gar oft in derselben Lage, wie ein armer Teufel auf der Armsünderbank, und er hat wie dieser viel Unangenehmes zu hören von den Advokaten; in diesem Falle sind es die Kritiker, Leute, die sich das Recht nehmen, anderen Leuten unangenehme Dinge zu sagen. Eine Jury aus Standesgenossen der Künstler ist gewählt worden; sie hat entschieden; Berufung von ihrem Verdict findet nicht Statt, und die Sache ist erledigt. Aber ein jeder deutscher Mann behauptet trotz alledem und alledem sein Recht, über alles, was geschieht, „zu raisonniren“, das darf ihm Niemand verkümmern; von keinem unserer Grund- und Volksrechte sind wir so überzeugt, wie von diesem — warum sollte ich denn nicht auch dieses Recht in Anspruch nehmen und raisonniren?

II. Die Wunderlichen.

Neues! Neues! so lautet der Ruf eines hochverehrlichen Publicum; er schallt, verstärkt durch das Sprachrohr der Tagesliteratur, den Künstlern in die Ohren, und mit fieberhafter Aufregung bestreben sie sich, dem Rufe Folge zu leisten und Neues zu schaffen. Dass das Neue nicht immer gut ist, denn das Gute ist eigentlich in diesem Sinne niemals neu, kümmert sie wenig, wenn nur ein augenblicklicher Erfolg damit erzielt wird, und leider wird der Erfolg viel häufiger mit Nicht-Gutem als mit Gutem erzielt; haben wir doch in jüngster Zeit auf dem Gebiete der Künste die zweifelhaftesten Schöpfungen zu Ruf und Ruhm gelangen sehen. Viele der 1869 neuesten Erscheinungen in der Kunstwelt lassen sich geradezu nur aus dem Streben der

Künstler erklären, durch Neues, noch nicht Dagewesenes Aufsehen zu erregen, viele Kunstwerke aus jüngster Zeit wären sonst ganz unbegreiflich. Die Wunderlichkeiten in der Form haben fast alle ihren Ursprung darin, für die Wunderlichkeiten des Inhaltes sind aber noch andere Ursachen vorhanden. Die jüngere Künstlerwelt ist seit langer Zeit schon so ausschliesslich mit Bewältigung der technischen Schwierigkeiten der Kunst beschäftigt, dass sie die geistige Seite derselben darüber ganz aus den Augen verliert; es giebt, besonders unter den Malern in Paris, Leute, die zehn Jahre und länger als Schüler die Meister-Ateliers besuchen, technische Studien machen, um endlich das zu erlangen, was die Franzosen Talent nennen, und die dann, wenn sie es erlangt haben, ganz uncultivirten Geistes nicht wissen, was sie damit machen sollen. Bei Anderen, die sich schneller entwickeln, ist doch auch meistens über dem ausschliesslich technischen Studium die geistige Bildung zurück, der Ideenkreis beschränkt geblieben, und so haschen und suchen sie nach Gegenständen und Stoffen, ohne inneren poetischen Drang, ohne ästhetisches Urtheil, oft ohne Bewusstsein von den Grenzen der Kunst, auch wohl noch irregeleitet von einer Kunstkritik, die, ebenfalls nach Neuheit suchend, oft gar wunderliche Paradoxen und Halbwahrheiten predigt. In den deutschen Schulen zeigt sich 1869 dieselbe Erscheinung, wenn auch bisher noch in geringerem Maasse. Auch bei uns ist man seit geraumer Zeit mit der Bewältigung der Technik beschäftigt, und was die Malerei betrifft, unverkennbar mit grossem Erfolge; wir haben, was Farbe und malerische Behandlung betrifft, nicht mehr zurückzustehen, dagegen ist auch in den deutsehen Schulen eine Abnahme des schöpferischen Geistes unverkennbar. Die Arbeit unserer jungen Meister wird nicht mehr von dem edlen Enthusiasmus getragen, der die Schüler der romantischen Schule begeisterte, sie streben nicht mehr, die hohen Aufgaben zu lösen, mit denen sich jene abmüheten, sie kümmern sich wenig um ideale Formen

der Darstellung; und ganz vergnügt den Ballast los zu sein, der ihre Vorgänger beschwerte, leben sie in künstlerischer Beziehung so zu sagen von der Hand in den Mund, zufrieden wenn der Zufall ihnen einen Stoff bringt, an welchem Pinsel und Palette ihre Kraft beweisen können, je einfacher desto besser. Wenn früher unseren deutschen Malern oft genug die Fähigkeit fehlte, ihren Gedanken einen Körper zu schaffen, so ist es jetzt oft umgekehrt, aber man kümmert sich nicht viel darum, ja, die allerneuesten Künstler proclamiren recht eigentlich die Gedankenlosigkeit, fragen wohl ganz naiv, ob denn der ganze Lärm über Cornelius — nicht eigentlich ein Schwindel gewesen sei, und zucken über Kaulbach die Achseln, der gar kein Maler, sondern ein zeichnender Literat sei: das kann man häufig hören und erfahren!

Unter den vielen seltsamen Werken in der Münchener Ausstellung ragte ein grosses Gemälde von A. Chenavard in Paris besonders hervor, durch den Gegenstand sowohl wie durch die Form. Der herrschenden Richtung der Schule ganz entgegengesetzt, hat sich darin ein französischer Maler versucht, auch einmal „philosophische Kunst“ zu treiben, wie die deutschen Romantiker, die doch gerade wegen ihrer philosophischen Bilder von der französischen Kritik so vielfachen Tadel erfahren haben und noch erfahren. Nichts desto weniger hat dieses Bild „Divina Comedia“ betitelt, in Paris Anerkennung und Lob erhalten, es war etwas Neues, und wenn es trotz des langen Commentars dazu ziemlich unverständlich blieb: desto besser; je weniger es verstanden wurde, desto mehr imponirte es. Der Gegenstand der Darstellung ist eine Vision des Künstlers, er sieht den Sieg des Christenthums über die früheren heidnischen Religionen, den Untergang der Götter; was sonst noch Alles da hineingeheimnisst ist, dabei gedacht oder geträumt worden, lasse ich unberührt. Die Auffassung dieses wundersamen Gegenstandes ist ebenfalls wundersam und die Form der Darstellung auch. In der Mitte des

Bildes schwebt Gott Vater, den in Kreuzform gestreckten sterbenden Christus im Schoosse, neben dessen Haupte eine Taube fliegt, der heilige Geist, als flüstere sie ihm in's Ohr. Mit Ausnahme dieser letzteren Besonderheit wäre diese Gruppe eine kirchlich typische Darstellung etwa in der Form, wie sie bei den Künstlern des 17. Jahrhunderts üblich war, eine andere Besonderheit daran aber ist eine Wolke, die das Haupt des Gott Vaters verschleiert. Um diese Gruppe her schweben und kreisen die dem Untergange geweihten alten Götter, und zwar nicht nur die des griechischen Olymps, sondern auch die nordischen und noch andere. Von der Seite her stürmt in diesen Kreis der Tod mit der Sense und ein Engel mit dem Flammschwerte herein; der wohl diesem ganzen Gesindel den Garaus machen soll, was aber nicht recht deutlich wird; im Gegentheil, man ist geneigt, diese beiden Figuren als mit zu dem tollen Reigen gehörig zu betrachten, der um die Mittelgruppe kreiset. Das ist ein seltsames Durcheinander, ganz unten liegt sterbend oder schon gestorben Jupiter Ammon, über ihm trauert eine indisch aussehende verhüllte Gestalt, da ist weiter Hercules, der auf dem Pegasus reitend und die Keule schwingend gegen die Mittelgruppe herandringt, da ist Diana, welche im Begriffe ist, einen Pfeil auf den sterbenden Christus abzuschnellen, da ist Pallas (oder wer sonst?), welcher die Aegis von einer Brust herabgesunken ist, mit dem Haupte der Medusa, da ist Thor mit dem Hammer und ein Ungethüm (wohl einer der Eisriesen), die sich im wüthigen Kampfe gegenseitig umbringen, da flieht Hermes der Götterbote mit einem kleinen Kinde unter dem Arme, dessen Identität ich nicht festzustellen weiss, und noch andere Gestalten mehr, die nicht alle deutlich charakterisirt sind. In weiter Ferne thronen auf Wolken die Parzen, schwebt Odin mit seinen Wölfen und Raben heran; zur Seite rechts tragen Bacchus und Eros auf einem Pantherfelle die schlafende oder gestorbene Venus davon, und zur Seite links ist Apollo mit

der angenehmen Arbeit beschäftigt, dem Marsyas die Haut abzuziehen; er verrichtet dieses Geschäft ganz metzgermässig und hält eben das blutige Messer im Munde, um mit der Rechten, die Linke hält den Dulder nieder, die Haut an der Achsel des schon ganz anatomisch enthäuteten linken Armes des Marsyas zu lockern. Ganz oben über dem Gott Vater schweben Cherubin im Kreise; es sind die bekannten geflügelten Kinderköpfchen, doch befinden sich auch einige geflügelte Todtenköpfe darunter, deren Bedeutung ich nicht kenne. Ganz unten sieht man, denn die Geschichte spielt in den Lüften, einen kleinen Streifen dunkler Landschaft und auf einer Art von Terrasse eine kleine nach oben schauende Figur; das ist der Künstler, der diesen wüsten Traum geträumt und gemalt hat. Diese wunderliche Darstellung ist, was die Form betrifft, nicht ohne Geschick componirt, man erkennt in der Anordnung der Gruppen und Linien den geübten Componisten, der gewohnt ist, grosse Massen zu bewältigen, im Einzelnen findet man manche bekannte Motive älterer Meister wieder, Einiges ist Michel Angelo entlehnt, Einiges dem Correggio, Anderes dem Raphael. Die Zeichnung der Figuren ist nicht unedel, doch weder stylvoll noch fein, die Modellirung schwer und materiell, die Farbe aber ganz grau und blass. Man hat dem Meister in Paris aus dieser grauen Farbe ein Verdienst gemacht, als habe er das Unwirkliche, Ueberirdische einer Vision damit andeuten wollen; dem aber widerspricht die materielle Behandlung der Formen. Man steht vor dieser wunderlichen Darstellung betroffen, man fragt sich wohl, was soll sie uns sagen, und geht kopfschüttelnd weiter, davon jedenfalls überzeugt, dass Herr Chenavard, der in der That ein „denkender Künstler“ ist (diesen in Vorzeiten oft gebrauchten lobenden Ausdruck, der uns immer als ein Schimpf auf die gesammte Künstlerschaft erschienen ist, darf man den neuesten Meistern gegenüber getrost wieder als Auszeichnung gebrauchen), die Absicht hatte, die deutschen Rivalen mit ihren eigenen

Waffen zu bekämpfen. Eine solche Absicht wäre rühmlich, wenn auch das Ziel nicht erreicht wurde, denn wie wenig unsere französischen Nachbarn das Wesen und den Inhalt unserer historischen Kunst auch nur begreifen, kann man aus den Schriften ihrer besten Kunstkritiker ersehen. Vielleicht hätte ein Cornelius aus einem solchen Stoffe etwas Grosses machen können. Der französische Künstler konnte es nicht, denn ihn störte seine zu materialistische Anschauung, die sich auch in seinen frühern symbolisch-historisch-philosophischen Darstellungen, von denen ich eine ganze Reihe kenne, störend bemerklich macht. Klarer wie diese mystisch sein sollende Darstellung ist ein anderes riesengrosses Bild von Bin in Paris, „der gefesselte Prometheus“; der Titane wird von Macht und Gewalt an den Kaukasus geschmiedet, Vulcan schlägt die Fesseln an den Fels fest. Auch dieser Gegenstand ist wunderlich behandelt, denn anders wie in frühern Darstellungen desselben hängt der Prometheus an den ausgespannten Armen lang herunter am Fels, wie ein gekreuzigter Christus, von der Seite in etwa dreiviertel Ansicht gesehen. Die Stellung des Gekreuzigten hat immer für anatomiekundige Künstler einen gewissen Reiz gehabt, und das wird wohl auch hier bestimmend gewesen sein. Links höher steht Vulcan und schlägt einen gewaltigen Nagel ein, rechts oben steht die Macht im Purpurmantel und mit dem Königsscepter, vorn tiefer sitzt die Gewalt mit dem Löwenfell bekleidet und mit der Keule. Die Zeichnung der Figuren ist gut, doch spürt man auch hier, besonders in der Figur des Prometheus, das Modell, die Farbe ist sehr einfach in grossen Massen bestimmter Localtöne gehalten; das Fleisch ist sehr monoton, besonders in dem graubräunlichen Körper des Prometheus, das Ganze soll wohl den ernsten Ton des Fresco nachahmen, wie es denn ersichtlich auf eine grossartige monumentale Wirkung abgesehen ist, die jedoch, soweit sie erreicht ist, nur der Uebergrösse des Bildes verdankt wird; die Figuren mögen mehr als anderthalb Menschengrösse

haben. Wozu dieser riesige Maassstab, wenn nicht, um die Aufmerksamkeit des Publicums mit Gewalt anzuziehen und des Künstlers Geschick in der Bewältigung solcher Maasse in's Licht zu stellen? Die Darstellung ist jedoch immerhin eine würdige und dem Gegenstande nicht ganz unangemessen, sie bildet eine Ausnahme unter den übrigen Bildern, deren Gegenstände der antiken Mythe entnommen sind.

Mit der antiken Mythe hat die neueste französische Schule durchaus kein Glück; der blinde Naturcultus, die Verehrung des Modelles hindert sie. Sie liesse besser die Hand davon, aber die Darstellung des Nackten, des idealen Menschen, bleibt immer die höchste Aufgabe und der Prüfstein der Kunst, ausserdem coquettirt man gern mit der Kenntniss des griechischen Alterthums, und so versucht man sich auch einmal daran. Aber es gelingt übel. Sie sind meistens gar kläglich, diese neuesten französischen Göttinnen und Nymphen, Halbgötter und was dazu gehört, es sind eben entkleidete Modelle treulichst nachgebildet. Man hat den Meistern der classischen Schule vorgeworfen, ihre Gestalten seien Statuen, sie seien geziert und gedrechselt, aber wahrlich, die gedrechselte Figur eines Guérin oder Girodet oder Gérard steht dem griechischen Kunstideale denn doch näher als die Gestalten, welche der neueste coloristisch-realistische Fortschritt hervorbringt. Eigenthümlich zeigt sich darin auch wieder das besondere Wohlgefallen an langen und mageren Formen, welches man in aller französischen Kunst seit der Renaissance beobachten kann, mit Ausnahme etwa von David's Herrscherperiode. Da ist z. B. eine „Diana" von H. Dubois in Paris, ein langes Frauenzimmer, welches einen violetten und einen weissen Fetzen an den Leib gebunden hat, so dass möglichst wenig verhüllt wird, und nun steht sie da im Walde, zwei Hunde an der Leine haltend, so nackt, so ausgezogen, dass den Beschauer bei kaltem Wetter ein Frösteln überkommt.

So treu ist das Modell nachgebildet, dass dem Maler

sogar eine kleine, zufällige Bewegung desselben nicht entgangen ist: seine Diana hebt spielend die grosse Zehe des linken Fusses. Indessen ist dieses lebensgrosse Naturstudium wenigstens gut von Farbe und fein behandelt, auch war des Künstlers Modell nicht gerade unschön, dagegen werden in vielen anderen Bildern die mythischen Gestalten durch gar unscheinbare Individuen repräsentirt. So sind „Echo und Narciss", von Weber in Paris, zwei jugendliche Menschen, fast noch Kinder, ganz gewöhnlich und so ungeschickt gruppirt wie möglich; jugendlich unreife Gestalten, was man bei uns „Backfische" nennt, sind überhaupt bei den neueren französischen Malern und Bildhauern sehr in Mode. Ich könnte noch eine ganze Reihe von Werken anführen, welche antik-mythische Gestalten darstellen sollen, in Wirklichkeit aber nur ganz nüchterne Modellstudien sind, ohne Wahl in den Formen, ohne Feinheit der Zeichnung und dabei, seltsam genug, auch ohne Reiz der Farbe. Das ist ein sicheres Zeichen des Verfalles der Schule im Allgemeinen, denn in der Darstellung des Nackten, der schwierigsten Aufgabe der Kunst, zeigt sich am deutlichsten, was der Künstler vermag, zeigt sich der feinere oder rohere Sinn. Seit man, irre gemacht durch neue ästhetisch-kritische Halbwahrheiten, den früheren Glauben an die Antike verloren hat, suchen Maler und Bildhauer überall nach Mustern umher und verfallen dabei auf sonderbare Vorbilder. So ist in neuester Zeit der alte Mantegna ein Vorbild geworden, und gerade seine dürftigen harten Formen werden nachgeahmt; das hat wunderbarer Weise Beifall gefunden. Die Ausstellung zeigt nur ein Beispiel von dieser Mode, einen langen, hageren St. Sebastian, von E. Gautier in Paris. Verschiedene idyllische Scenen und dergleichen Begebenheiten aus der antiken Welt erinnern durchaus an die Art, wie man in der Zopfzeit dergleichen behandelte, es ist ganz dieselbe zimperliche Grazie, und, gerade wie bei den Malern des vorigen Jahrhunderts, sind es, wie auch immer costumirt oder nicht

costumirt, hübsche französische Leute, die Idylle oder sonst was spielen: das macht einen gar komischen Eindruck.

Unter allen französischen Bildern der Ausstellung, die dem Gegenstande oder der Form nach „antikisch", wie man zur Zeit der Renaissance sagte, sein sollen, ist nur ein einziges, welches wenigstens ein Streben nach reinen classischen Formen beweist, aber auch dieses ist mindestens sehr wunderlich: der Grundgedanke der Darstellung ist ganz durchaus modern französisch, ein Thema, welches in Versen und Prosa bis zum Uebermaasse behandelt worden: „l'amour qui passe — l'amour qui reste". Die Form, d. h. das Costume, aber ist antik griechisch. In dem länglichen Bilde ist rechts der Eingang zu einem Hause mit einer Bank, worauf eine würdige alte Frau sitzt, an die sich ein junger Mann betrübter Geberde anlehnt, sein Gesicht an ihrer Schulter bergend. Das ist Mutter und Sohn, und die Ursache der Betrübniss zeigt sich in der zweiten Gruppe zur Seite: da schwebt getragen von Amoretten die Liebesgöttin vorbei, halbverächtlich auf den Jüngling herabblickend und im Vorüberfahren mit der Hand einige Blumen von blühenden Oleanderbüschen streifend. Es ist die symbolische Darstellung des nothwendigen Verlaufes einer Liebesgeschichte nach den Regeln der neuesten französischen Poesie, ein Liebesrausch, dem der Katzenjammer folgt, der dann bei Mama überstanden wird; von griechischem Wesen und Leben ist darin natürlich keine Spur, aber die Form ist doch edel und der Maler des Bildes, Lecomte-Dunoy in Paris, scheint, was die Zeichnung betrifft, der Schule von Ingres zu folgen, in der Farbe freilich ist das Bild noch grauer und monotoner wie irgend etwas aus dieser Schule, das mir zu Gesichte gekommen ist.

Neben diesen verschiedenen mythischen Nacktheiten und Halbnacktheiten machen sich dann auch noch einige gewöhnliche Sterbliche in freilich nicht „göttlicher" Nacktheit bemerklich, ganz besonders eine lebensgrosse, gelbbraune „Aegypterin", die sich durch ihr spärliches Costume

auszeichnet, welches in einer kleinen, weissen, etwa handgrossen Schürze besteht, und die uns weismachen will, sie stamme aus der Zeit und dem Reiche der Pharaonen, während sie doch ganz gewiss in Paris wohnt und für fünf Francs die Stunde Modell steht. Dieses Werk hat Herr A. Etex verübt, der Bildhauer, Maler und Architekt ist und in allen drei Kunstfächern sehr wunderliche Sachen schafft. Derselbe Meister hat auch eine „Bacchantin" geliefert, die eben nichts weiter ist als ein lebensgrosses Actstudium nach einem starken nackten Weibe, ganz vom Rücken gesehen und in einer der ruhigen Stellungen, die den Schülern der akademischen Actsäle so geläufig sind. Das Tollste aber in dieser Art ist „ein Aegypter", von Bouvier in Paris; lebensgross übersetzt dieses Gemälde eine der Steinfiguren, wie sie an ägyptischen Tempelbauten Gesimse stützen, in's Lebendige, übrigens die ganze steife Symmetrie der Stellung beibehaltend und colorirt, wie die altägyptischen Wandmalereien, d. h. ganz platt in harten Localtönen mit scharfen Contouren.

Uebrigens machen nicht nur französische Künstler Wunderlichkeiten in diesem Genre, zwei Deutsche wenigstens thun es ihnen gleich, wenn sie sie nicht noch übertreffen. Da ist z. B. „eine Jagd in der Campagna" von C. Böheim (aus Wien) in Rom: zwei bockbeinige Satyrn rennen einem Hasen nach, der vorderste holt mit einem ungeheuren Thier-Kinnbackenknochen nach dem Häslein aus. Sowohl das Thier wie die Halbthiere sind carricaturenhaft komisch, und als Skizze oder leichte Zeichnung, als launige Darstellung der Zustände von Ur- und Halbmenschen aus irgend einer früheren Weltperiode könnte es ergötzen, aber es ist sehr ausführlich, schwer und materiell gemalt, und damit es auch an Abgeschmacktheit nicht fehle, flattert dem einen Satyr ein grosses gelbes Gewand in der unmöglichsten Weise nach und die Jagd geht durch eine Reihe von ganz dünnen langstieligen Pflanzen unbekannten Species, die sich über den Vordergrund wie über

die Figuren in einer ganz unbeschreiblichen Weise wie ein graues Netz ausbreiten. Wunderlicher noch wo möglich aber ist eine Darstellung von Boecklin in Basel, „Nymphe und Faunen“. Dieser sehr talentvolle Maler, früher in Düsseldorf, München, Weimar und durch sehr schöne Ar beiten bekannt, hat etwas zu malen gesucht, das sich nicht malen lässt, eine Idylle, deren Grundmotiv die Sommerhitze bildet. Ich bin erst nach wiederholtem ernstlichen Beschauen darauf gekommen, was der Künstler ausdrücken wollte, denn es gehört wirklich ein öfteres Betrachten dazu; auf den ersten Blick wendet sich der Beschauer entweder betroffen ab, oder bricht in helles Lachen aus, so durchaus grotesk und abgeschmackt erscheint die Darstellung in Composition, Zeichnung und Farbengebung. Und dennoch ist Poesie in der Intention des Bildes, die sich in einer Wortbeschreibung ganz hübsch ausdrücken lässt. Am steilen, mit Rasen bewachsenen Abhange in einer Vertiefung sitzt die Quellnymphe in blauem, durchsichtigem Schleiergewande, auf ihren Krug gelehnt, dem spärliches Wasser entfliesst und sich unten in einem Felsenbecken sammelt. Sie streckt eine Hand aus und auf deren Fingerspitze hat sich ein Singvögelchen gesetzt, dem sie freundlich zulächelt. Zwei Faune, ein junger und ein alter, sind durstig zur Quelle gekommen; der junge ist herabgestiegen und steht nun in lächerlich gestreckter Stellung, mit der Hand die Tropfen aus dem Kruge der Nymphe auffangend; der alte rutscht, wie es scheint nicht ganz mit Willen, den Abhang herab. Dieser Alte ist ein dickbäuchiger Kerl mit einem echten Philistergesicht, er pustet und ist bläulich im Gesichte, als drohe ihn der Schlagfluss zu rühren. Ueber dem oberen Rande des Abhanges, der gegen den blauen Himmel absetzt, und über der oberen Fläche, deren blumiger Rasen im Sonnenscheine weisslich flimmert, schwebt ein Ringelreihen von kleinen, hellen Kindergestalten in der Luft tanzend im Kreise umher. Das sind im Sonnenscheine lustig schwirrende Lufgeisterchen, eben so sitzen ganz unten

im Felsgeklüft ähnliche kleine Gestalten im Wasser des Quelles. Was damit ausgedrückt werden soll, lässt sich eigentlich nur ahnen und wäre wohl am ehesten musikalisch auszudrücken gewesen, aber nun soll diese zarteste Stimmung hier mit den Formen des crassesten Realismus zur Anschauung gebracht werden und mit den allercrudesten unharmonischen Farben und einer fast rohen Behandlung. Dieser Widerspruch zwischen Gegenstand und Form ist es, der das Bild so überaus abgeschmackt und lächerlich macht. Die beiden schwitzenden Satyrn besonders, mit ihren nach der allgemeinsten Natur gebildeten Formen, sowohl in den menschlichen als in den thierischen Theilen, denn es sind Bocksfüssler, sind lächerlich abscheulich, die Bocksnatur, der allergemeinsten Ziegenart nachgebildet, ist so dargestellt, dass man das Thier zu riechen glaubt, ja, das seltsam naturalistische Studium geht so in's Einzelne, dass der Haarbüschel, den die antiken Künstler bei Satyrgestalten über dem Kreuzbein anbrachten, hier ein ganz richtiges Ziegenschwänzchen, noch dazu in die Höhe gerichtet, ist. Das Menschliche an dem Jungen ist einem überaus hässlichen, ruppigen Bauernburschen mit gelbem verwildertem struppigem Haare nachgebildet, der Alte, wie gesagt, sieht einem ehrlichen Philister ähnlich an Gesicht und Gestalt, so dass die Ausstattung dieses soliden schwitzenden Bürgers mit den Bocksbeinen, den Hörnchen an der Stirn und der Pansflöte in der Hand ganz absurd erscheint. Wie edel humoristisch haben die Alten diese Menschen- und Thierverbindung behandelt, hier dagegen erscheint sie fürchterlich gemein; das aber ist der Triumph der neuesten realistischen Schule, das Gemeine zu suchen und zu finden. Die Nymphe ist ganz hübsch empfunden, nur gar flüchtig und schlecht gezeichnet. Es ist dieses Bild vielleicht das wunderlichste in der ganzen Ausstellung, ein Wechselbalg, erzeugt von poetischer Laune und der äussersten Trivialität.

Soll ich noch weiter von wunderlichen Meistern und

wunderlichen Werken erzählen? Unrecht wäre es doch, so manche mit Stillschweigen zu übergehen. Wenden wir uns der Abwechslung wegen zu einigen gemalten Gräueln, grauenvollen Scenen und Abscheulichkeiten. Da ist z. B. „das Mädchen und der Tod“ von Glaize in Paris. Der Tod ist eine lange, weibliche Gestalt in weissem, weiten Gewande, die ein wirklich grauenerregendes Gesicht hat, todesbleich mit schwarzen Haaren und gebrochenen Augen; diese Schreckgestalt umfasst ein junges Mädchen, welches eben aus dem Bette aufgestanden ist und, mit ohnmächtiger Geberde abwehrend, unter der Berührung sterbend hinten übersinkt. Der Ausdruck auch dieser Figur ist zum wenigsten unangenehm, aber noch unangenehmer ist ihre völlige Nacktheit, die ganz unmotivirt ist. Auch hier ist es wieder ein jugendliches Mädchen, ein „Backfisch“, mit sehr individuellen Formen. Schlimmer noch ist „der Tod des Schmugglers“ von Aufray de Roc-Rhian in Paris. Das Bild stellt uns (in Lebensgrösse) die Reste eines Leichnams vor, der auf einer Felsenspitze verwest ist; es sind nur noch das Skelett, einige Kleiderfetzen und die Stiefel übrig, ausserdem der abgebrochene Kolben einer Flinte. Welch ein Gegenstand! Noch ein anderer ähnlicher: „Vergissmeinnicht“. In einem Sumpfe liegt ein Menschenschädel, umwuchert von den blauen Blümchen, deren eines durch die Augenhöhle hervorschaut. Fort von diesen physischen Abscheulichkeiten! Aber hier folgen einige physisch-moralische: „Warum denn nicht?“ heisst ein sehr gut gemaltes Bild von schöner Farbe, von de Beaumont in Paris, welches Folgendes vorstellt: Ein schönes, junges Mädchen, am Körper nackt, die Beine in ein schwarzes Sammtgewand gehüllt, lehnt auf einem Ruhebette neben einem Toilettentische und raucht eine Cigarette. Um sie drängt sich ein hässliches Gesindel von Krüppeln, Buckligen und Zwergen, einige davon ebenfalls, und zwar in abschreckender Nacktheit, und bieten ihr Geld, Kleinodien, Schmuckgegenstände, eine Krone. Sie blickt kühl, aber nicht mit Widerwillen auf das garstige Gesindel

herab. Das soll denn wohl das Pariser Lorettenthum symbolisiren, was den heutigen Franzosen so viel zu schaffen macht. Soll ich noch der „Gaukler“ von Gustave Doré erwähnen, ein Alter, ein Mann, eine Frau und ein Kind, alle wahre Ideale der allergemeinsten, elendesten Verkommen- und Verworfenheit? Genug von diesen Abscheulichkeiten. Wer in aller Welt möchte solche Bilder längere Zeit vor Augen haben? Giebt es wirklich Leute, die dergleichen kaufen und in ihre Salons hängen? Was kann die Künstler veranlassen, solche Gegenstände zu wählen und Geschicklichkeit und Zeit daran zu verwenden? Auf die letzte Frage weiss ich nur eine Antwort: es gilt, Aufsehen zu erregen, bemerkt und besprochen zu werden.

Solchem Zeuge gegenüber, dem sich in Genre und Landschaft Ebenbürtiges anschliesst, möchte dann ein seltsamer gemalter Ausbruch der künstlerischen Entrüstung gerechtfertigt sein, den wir Herrn L. H. Rüdder in Paris verdanken. „La muse outragée abandonne ce monde“ steht auf dem Rahmen; im Bilde schwebt eine weissgekleidete Gestalt, der ein ungeheurer blauer Mantel entfällt, zum Himmel empor und zerreisst ihre Perlenschnur, deren einzelne Perlen herabfallen („les perles de la poesie“ ist ein den französischen Schöngeistern sehr geläufiger Ausdruck). Auf dem Boden unten liegen, theilweise auf dem Ende des blauen Mantels, eine Lyra, Musikhefte mit den Namen Mozart's und anderer Componisten, offene Bücher mit den Namen Homer's, Virgil's, Lamartine's und anderer Dichter, und über diese stürzen sich drei Säue, ganz natürliche Ferkel, und trampeln darüber hin. Zur Seite schwimmen im Wasser eines Baches eine Palette und zerstreute Pinsel. So rächt sich ein edler Künstler für die Versunkenheit seiner Zeitgenossen! Freilich dürfte sich die Muse auch einiger Maassen outragée finden durch die Zeichnung ihres Freundes, der, vermuthlich um die zu materielle Erscheinung zu vermeiden, sie über alle Maassen lang und dünn dargestellt hat. Das würde aber immerhin gewissen fran-

zösischen Musen entsprechen, die gar hochbeinig gehen und wenig im Leibe haben.

Eine kleine Folge von harmlosen, närrischen Dingen möge zur Abwechslung hier noch folgen. Da ist zum Beispiel ein „Christus am Oelberge“ von N. Ge in Florenz. Der Meister hat es besonders in's Auge gefasst, dass es Nacht gewesen und dass es bei Nacht dunkel ist, und so hat er sein grosses Bild so vollständig schwarz gemacht, dass man eigentlich gar nichts darin sieht, als die unbestimmte Ahnung einer Gestalt und die helleren Theile eines kläglichen Gesichtes. Derselbe Künstler hat ein anderes grosses Bild geliefert: „die Boten der Auferstehung“, wovon ein hellgelber Morgenhimmel den grösseren Theil einnimmt; ferner ist darin eine ganz wunderliche Gestalt mit unendlich lang nachschleppendem Mantel zu sehen, die im Profil durch den Mittelgrund dahin eilt; vermuthlich soll das Maria Magdalena sein, und vorn in einer beschatteten Ecke ahnt man, denn es ist da wieder so dunkel wie möglich, verschiedene Kriegergestalten. Der komische Eindruck dieses Werkes ist nicht mit Worten wiederzugeben. Da ist ferner „der sechste Tag der Schöpfung“ von Brion in Paris, ein grosser grauer Wolkenhimmel, in dem man bei aufmerksamem Zusehen die Gestalt eines Gott Vaters erkennt, der, in den Wolken dahinfahrend, aus demselben Stoff zu bestehen scheint, wie diese. Da ist ein „Othello“ von Rodriguez in Paris, der unter seinen Vorfahren richtige Neger zählt und in einem echten Beduinen-Costume, den Burnus über den Kopf gezogen, der Desdemona seine Liebe gesteht. Dann die Illustration zu der Vorrede zu Heine's Buch der Lieder von Lossow in München: der Dichter in der Umarmung einer marmornen Sphinx. Ich erwähnte dieses überaus seltsamen Bildes schon bei Gelegenheit der vorigjährigen grossen Ausstellung in Wien; ferner „Narrheit und Wahrheit“ von Papst in Paris: ein mittelalterlicher Hofnarr sitzt zusammengekauert und macht eine fürchterlich grinsende Grimasse; neben ihm steht ein ganz nacktes

Weib mit einem Spiegel; die Scene spielt auf dem Corridor eines Schlosses. Kaufmann in New-York will unser Herz zu Gunsten der armen Schwarzen bewegen, er malte „Negersclaven, die sich unter den Schutz der Unionsflagge flüchten“, aber er hat seinen Schützlingen einen schlechten Gefallen gethan, denn man kann gewiss keine abscheulicheren Exemplare von Negerweibern und Negerkindern finden, als die hier abgebildeten, und sie sind noch lächerlich dazu. Dieses Bild dürfte auch des wärmsten Philanthropen Sympathie für die farbige Race erschüttern.

Zu den Wunderlichkeiten gehören ohne Zweifel auch die archäologischen Darstellungen von Alma Tadema in Antwerpen. Seiner Scene am Hofe der Merovinger erwähnte ich schon unter den preisgekrönten Werken. Aber es sind noch verschiedene andere Bilder da aus dem ägyptischen Alterthum, aus früherer und späterer römischer Zeit. In dem Bilde „die Mumie“ führt uns der Künstler in einen ägyptischen Grabtempel, wo eine vornehme Familie und eine ganze Menge von Priestern einem Gestorbenen Verehrung darbringen; das ist ganz überaus fremdartig und seltsam, aber überzeugend dargestellt: es kann so gewesen sein, sagt man sich. „Ein Aegyptier“ ist ein sorgfältiges Costumestudium, eben so „Lesbia“. Viel mehr ist auch „Agrippina“ nicht, die in einem Columbarium über der Aschenkiste des Germanicus trauert. Zweifelhafter erscheint mir ein Bild aus der Geschichte des Tarquinius Superbus, wo der costumegelehrte Künstler sich an Etruskischem versucht hat. Alle diese Bilder, in mehr oder minder kleinem Maassstabe, haben aber ausser ihrem antiquarischen Interesse den Reiz einer schönen, kräftigen Farbe und einer feinen, meisterhaften Behandlung; weniger ist dies der Fall bei einer lebensgrossen „Siesta“, ein Genrebild aus dem römisch-griechischen Leben: zwei auf dem Lager ruhende Männer und eine Sclavin, die ihnen auf der Doppelflöte Musik macht. Das Bild ist in ein ungeschicktes Format nicht glücklich componirt und, obschen das Costume uns

ganz bekannt ist, dennoch nicht so überzeugend, wie jene Darstellungen einer viel fremderen Welt. Anschliessend erwähne ich hier noch zweier ungemein ausgeführter Zeichnungen von L. Russ in Wien, bei denen das Interesse auch wesentlich im Costume liegt, obschon sie geschichtliche Begebenheiten aus deutscher Vorzeit darstellen; die Gesandten des Cheruskers Hermann bringen dem Markomannenkönige Marbod den Kopf des Varus, ist der Gegenstand der einen, die Gründung Wiens der der anderen. Auf welche Autorität hin der Künstler die Deutschen jener Zeit als bemalte oder tättowirte Wilde darstellt, weiss ich nicht, doch mag seine Schilderung ihrer besonderen Civilisation oder Nichtcivilisation im Ganzen vielleicht richtig sein.

Auch aus dem Gebiete der Landschaft- und der Thiermalerei könnte ich viele Wunderlichkeiten hervorheben, aber es würde zu weit führen, und einiger dazu gehöriger Werke, wie z. B. die sieben Eselsköpfe von Schenk in Paris, habe ich schon im ersten Kapitel meines Berichtes gedacht. Bei den bisher besprochenen Werken war es hauptsächlich das Gegenständliche, der behandelte Stoff oder seine Auffassung, welche das Beiwort wunderlich rechtfertigte; es ist aber eine Anzahl von Künstlern in der Ausstellung vertreten, die sich bloss durch die malerische Erscheinung ihrer Werke den Wunderlichen anreihen: das sind die Coloristen der neuesten Schule, und ich würde ein Unrecht begehen, gedächte ich nicht wenigstens der Bedeutendsten unter ihnen. Der neuesten Richtung der Schwarzmalerei und Schmutzmalerei bei den Franzosen habe ich schon erwähnt, eine ähnliche Tendenz aber wird auch von einer jüngeren deutschen Schule verfolgt, nur in anderer Weise; wo jene schwarz malen und bis zur unleidlichsten Härte und Rohheit nach Kraft, nach einer coloration forte streben, suchen diese die Farbe im Grauen und Flauen, hier wie da aber dabei den Schein der Genialität in einer flüchtigen oder rohen Behandlung. Ich führe nur zwei

dieser Meister neuester Manier an, weil sie wirklich bedeutende Talente sind und leider unter den Jüngsten Anhänger finden und Schule machen, wie ja auch Courbet Anhänger, Bewunderer und Nachahmer gefunden hat. Eine ähnliche Rolle spielen Victor Müller in München und Anselm Feuerbach z. Z. in Rom. Zwei grössere Gemälde des ersteren: „Hamlet auf dem Kirchhofe“ und „Ophelia“, sind in der That merkwürdige Beweise einer ganz verkehrten Kunstrichtung. Alle Farben sind in ein Grüngrau abgeschwächt, so dass die Bilder einen blassen, grauen Gesammtton haben, etwa wie ganz leicht colorirte Aquarellskizzen. Dem entspricht auch die überaus flüchtige Zeichnung und Behandlung. Kein einziger Localton ist bestimmt accentuirt, es ist, als hätten dem Maler die Farben gefehlt und er hätte sich behelfen müssen, wie es eben ging. Dabei fühlt man eine Absichtlichkeit, ein Suchen nach originellen Motiven, wie z. B. in der Ophelia am Bache aus der ganzen grossen grüngrauen Masse des Bildes die dunkeln Augen der Schönen gleich zwei schwarzen Puncten hervortreten, absichtlich, nicht etwa durch einen Fehler in der Haltung. Ein drittes Werk desselben Künstlers stellt die Brustbilder von zwei sehr hässlichen Mohren dar, deren einer einen Schädel in der Hand hält; was der Maler sich dabei gedacht haben kann, weiss ich nicht, aber das Bild ist abschreckend. Dass man in übertriebenem Haschen nach Neuem und durch das Streben, originell und genial zu scheinen auf solche Seltsamkeiten verfallen kann, ist begreiflich, aber unbegreiflich ist, wie dergleichen Bewunderer und Nachahmer finden kann; dennoch hat es sie gefunden. In ähnlicher Weise zeichnet sich ein grosses Bild von Anselm Feuerbach aus, „das Gastmahl des Agathon“, der Moment, wo Alcibiades mit seinem Gefolge zu den Philosophen eintritt. Im Ganzen ist die Composition dieses Bildes gut und verständig, bis auf einige unbedeutende Einzelheiten, die es nicht sind, wie denn auch die Auffassung der Persönlichkeit des Alcibiades verfehlt ist,

der hier als ein weibischer, schlaffer Jüngling erscheint. Die Zeichnung bewährt den gebildeten Künstler, sie ist in wenigen Einzelheiten sogar schön, doch herrscht in vielen Theilen der Einfluss des zufälligen Modells vor, den der Künstler nicht hat bewältigen können, wie in der dürftigen weiblichen Figur neben dem Alcibiades und in diesem selber. Hat sich der Maler hier von dem „Realismus“, der wie eine ansteckende Krankheit grasirt, hinreissen lassen, so hat er wiederum in den Gewändern die Natur nicht genug studirt, sie sind weder gut gezeichnet noch stofflich charakterisirt. Aber die Farbe! Das ganze Bild ist kalt blaugrau, als wäre es mit dünnen Farben auf eine Schiefertafel gemalt und der Grund überall durchgewachsen, oder als sähe man eine verschossene und verdorbene Pastellzeichnung auf blauem Papier. Die Schatten sind schwarz, das Fleisch schmutzig braungrau und die Behandlung ist von einer Trockenheit, als hätte es gegolten, das trockenste Fresco zu überbieten. Die Haltung und Beleuchtung ist ganz willkürlich, das Licht kommt überall oder nirgend her, obgleich die Scene im geschlossenen Raume vor sich geht, obgleich eine Thür einen Durchblick in’s Freie auf einen fürchterlich grauen nordischen Wolkenhimmel gewährt, obgleich Fackeln und Lampen brennen. Auch für dieses wunderliche Werk eines unzweifelhaft begabten Künstlers lässt sich kein anderer Grund seines Entstehens finden, als die Absicht, Neues, Seltsames zu schaffen, Aufsehen zu erregen, und die letztere Absicht ist vollkommen erreicht worden; dieses blaue Wunder trat so sehr aus der Harmonie mit seinen Nachbarn heraus, dass es in die Augen fallen musste; jeder Besucher der Ausstellung ist davor stehen geblieben, verwundert ob der seltsamen Erscheinung, aber es giebt Leute, die darin den Gipfel der Genialität erblickt haben, griechische Schönheit und homerische Poesie. Das ist sogar gedruckt zu lesen.

Ganz gewöhnlich hört man kunstfreundliche Laien, wenn ihnen ein Kunstwerk nicht recht gefallen will, ihrem

Urtheile ein bescheidenes „aber wissen Sie, ich verstehe nichts davon“ zufügen. Den Producten der allerneuesten Genialität, wie die zuletzt angeführten Werke, gegenüber möchte ich mich wohl eben so verhalten. Wenn sich so der echte Kunstgenius bethätigt, so waren alle unsere früheren grossen Meister auf einem bedauerlichen Irrwege und haben sich ganz unnöthige Mühe gegeben; wenn unsere Coloristen vom „Tone“ Recht haben, so waren alle Coloristen von Titian herab bis heute eben keine, und ihre Bewunderer waren — „aber ich verstehe nichts davon“.

III. Eine Auswahl.

Die ungeheuren Ausstellungen, in denen die Gegenstände nach Tausenden zählen, sind den Künstlern nicht günstig; zwar glänzen einige mit um so hellerem Glanze, je grösser die Menge ist, aus welcher sie hervorstrahlen, aber unter diesem, oft auch nur scheinbarem Vortheile Weniger leiden gar viele, leiden sogar Alle, denn der Beschauer wird abgestumpft durch die unendliche Menge der Werke und betrachtet wohl auch das Beste gleichgültig und mit müdem Auge, ja, er verweilt wohl bei einer künstlerischen Missgeburt, bei einer Fratze, bei einer Bizarrerie und geht an einem guten Bilde vorüber, weil es ja nur eines unter vielen gleichen ist.

Lache nicht lieber Leser, wenn ich es selbst so gemacht zu haben scheine; will man eine solche Ausstellung nicht wie eine Marktbude betrachten, in dem die Kunstwaare zum Verkaufe aussteht, oder wie eine blosse Schaustellung zum Zeitvertreibe der Müssigen, sondern wie eine Mustersammlung zum Belege für den jeweiligen Stand der höchsten Blüthe unserer Cultur, so wird man zuerst das Charakteristische in’s Auge fassen müssen, das, was sie vor anderen auszeichnet, das Neue, was Fortschritt oder Rück-

schritt bezeichnete, und mit diesem und dem, was sich daran schliesst, habe ich meine Schilderung begonnen.

Aber nach dem ich mich dieser Pflicht entledigt, die Neuigkeiten und Seltsamkeiten geschildert und den Weg bezeichnet habe, welchen 1869 ein nicht unbedeutender Theil der deutschen Künstlerwelt eingeschlagen hat und für einen Weg des Fortschrittes hält, darf ich mich zu den Werken wenden, welche mir nach Inhalt oder Form vorzüglich erscheinen, welche meine Anerkennung, mein Wohlgefallen, meine Bewunderung gewonnen haben, darf ich nun einerseits und nach meinem Sinne auch eine Preisvertheilung halten.

Aber — es ist zu viel vorhanden! Wollte man Allem gerecht werden, wollte man jedes Verdienst erwähnen, jede Anstrengung, jede gute Absicht, jedes Gelingen anerkennen, so würde es für jede der grossen Kunstausstellungen eines Buches bedürfen, jedenfalls viel mehr Raumes, als mir an dieser Stelle zu Gebote steht, vielleicht auch mehr Raum, als meine Leser mir gönnen; ich muss mich deshalb beschränken, ich muss manche Arbeit stillschweigend übergehen, obgleich ich sie schätze, obgleich ich weiss, dass sie wenn nicht das höchste Lob, doch Lob verdient.

Viele und darunter mehrere der besten Werke unter den 1869 in München ausgestellten Gemälden waren nicht neu, und schon früher auch von mir beschrieben worden, einige der französischen und belgischen Bilder hat man schon zu Ende der fünfziger Jahre bewundert, andere datiren wohl noch weiter zurück, wie zum Beispiel einige Studien von Ingres, Skizzen von Delacroix, Bilder von Madou, Gallait, Willems, Troyon, Horace Vernet, Meissonier, und ich darf sie übergehen. Unter den deutschen Gemälden sind viele, welche 1868 auf der grossen deutschen Ausstellung in Wien gesehen wurden und schon in einem früheren Kapitel dieses Buches besprochen worden sind, so zum Beispiel das Contingent, welches die Wiener Künstler gestellt haben, fast durchaus. Auch unter den Werken

der Berliner Künstler finden sich mehrere schöne Gemälde, welche schon vorher ihre verdiente Würdigung erfahren haben, ebenso einige der besten unter den Dresdenern. Düsseldorf zeigt uns fast durchaus neue Werke, allerdings nicht sehr viele, aber dem Werthe nach vortreffliche von Meistern wie Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, Andreas und Oswald Achenbach. München hat natürlich der Zahl und Grösse seiner Bilder nach den Vorrang vor allen und ist vor allen interessant durch die Wandlung in seiner künstlerischen Richtung, von welcher die Ausstellung Zeugniss giebt. Es ist gar eigen, dass gerade diese Schule, welche früher nur auf Composition und Zeichnung Werth legte, sich so entschieden der coloristischen Richtung zugewandt hat.

Indessen ist das alte München doch auch vertreten, eine Anzahl von grossen Geschichtsbildern beweist, dass die Historienmalerei im alten Sinne noch nicht erstorben ist. Es sind dieses für das Maximilianeum bestimmten Bilder und sie geben einen Beleg für die grossartige und eigenthümliche Pflege, welche die Kunst auch noch nach den goldenen Zeiten König Ludwig's in München genossen hat; nach den Frescogemälden in dem baierischen National-Museum, mehr als 140 Bilder, welche sich auf die baierische Geschichte und die Geschichte der Wittelsbacher beziehen, wollte König Max in dem von ihm gegründeten grossartigen Staats-Erziehungs-Institute in dem Maximilianeum durch eine Reihe von grossen Bildern die Hauptmomente der Weltgeschichte dargestellt sehen. Es sind ihrer, wenn ich nicht irre, dreissig, von den allergrössten Dimensionen, und die bedeutendsten Meister verschiedener Schulen wurden damit beauftragt. Selten wohl hat ein Fürst den Künstlern so umfassende Aufgaben gestellt! Die Gemälde sind viel eher fertig geworden wie das Haus, welches sie aufnehmen sollte. Unter ihnen steht Kaulbach mit seiner Schlacht von Salamis voran. Die gewaltige Composition dieses Bildes, welches ich übrigens schon ein-

gehend besprach, hat alle Vorzüge, die man an Kaulbach's Werken von jeher gerühmt hat, und einige Eigenthümlichkeiten, die man ebenfalls an allen seinen Werken von jeher getadelt und Schwächen genannt hat. Es ist wahr, der Meister zeigt in diesem Bilde fast mehr noch, wie in seinen früheren Werken, eine gewisse Manier, aber es ist seine eigene Manier. Der Tadel, den man deshalb neuerdings ihm und seinem Bilde so reichlich spendet, ist jedenfalls ungerecht und übertrieben, weil man darüber die grossen Schönheiten des Werkes übersieht und gering schätzt; ich möchte die Tadler wohl fragen: wo in aller Welt seht ihr einen zweiten Künstler, der einen solchen Gegenstand in dieser Weise zu erfassen und seine hochpoetische Auffassung in so edel rhythmischer Form wiederzugeben vermöchte? Ich glaube man würde mir die Antwort schuldig bleiben. Wie vortrefflich sind die Gruppen geordnet, mit welchem Pathos wird die ungeheure Begebenheit erzählt, die, trotz des übergrossen Raumes, der dem Künstler zur Verfügung stand, nur in symbolischer Weise zusammengefasst dargestellt werden konnte. Freilich ist das Poesie und keine prosaische Geschichts-Erzählung. Es ist wahr, der Schwung der Linien ist etwas conventionell und wird weil er sich wiederholt, ermüdend; aber hat nicht die Composition als Ganzes einen wunderbar grossartigen Zug? Es ist wahr, die Einzelformen sind nicht individuell und manchmal etwas überelegant, aber sind diese Figuren nicht trotzdem voll Leben und Ausdruck? Giebt es unter den Künstlern von 1869 einen, der eine Gruppe, wie die in den Lüften heranschwebenden Heroengestalten, edler und einfacher, der die Gruppe der in den Wellen versinkenden Weiber ergreifender und schöner zeichnen könnte? Ich glaube nicht!

Als das zweite in der Reihe dieser grossen Geschichtsbilder nenne ich den „Perikles“ von Philipp Foltz, ja, in seiner Weise schätze ich dieses Werk eben so hoch, wie das vorgenannte. Ist jenes ein Gedicht in gebundener

Rede, so ist dieses eine Erzählung in edelster Prosa. Hier ist zwar nicht der phantastische Schwung der Composition, dafür aber eine verständige Klarheit des Gedankens, die man auch in der Kunst wahrlich nicht unterschätzen soll: es ist eine seltenere Eigenschaft wie man meinen sollte. Auch hier musste die Begebenheit symbolisch in's Enge gezogen werden, denn wer könnte die ganze Volksversammlung von Athen, zu der Perikles redet, in ein Bild bringen?

Wie vortrefflich sind die beiden streitenden Parteien charakterisirt, wie ungezwungen gruppirt sich Alles, wie klar und verständlich ist der Vorgang geschildert, obgleich die eigentliche Hauptsache dabei, des Redners mächtiges Wort, sich der malerischen Wiedergabe gänzlich entzieht. Auch die Farbe des Bildes ist dem Style der Darstellung völlig angemessen, obgleich weniger glänzend, wie sie mit den Mitteln der Oelmalerei erreicht werden konnte. Sie entspricht der Absicht des Künstlers, ein monumentales Gemälde zu schaffen, und diese Absicht hat er vollständig erreicht.

Viel glänzender gemalt und wirklich von prächtiger Farbe und meisterhafter Behandlung ist „die Hofhaltung Kaiser Friedrich's II. in Palermo" von A. von Ramberg. Der Gegenstand des Bildes jedoch erweckt kein sehr reges Interesse, die ganze Pracht und alle der Glanz lassen uns gleichgültig, es ist keine rechte Seele darin, und ich ziehe v. Ramberg's kleine genreartige Bilder, wie z. B. seine vortrefflichen Illustrationen zu „Hermann und Dorothea", diesem grossen pomphaften Bilde vor. Die übrigen zu diesem historischen Bildercyklus gehörigen Werke bieten weniger Interesse. „Die Hochzeit Alexander's des Grossen" von Andreas Müller in München erscheint neben den vorgenannten Bildern ohne Bedeutung und fast schwächlich in Farbe und Behandlung, auch ermangelt die Darstellung zu sehr des bestimmten historischen Charakters, hat dagegen etwas Theatralisches, Balletmässiges; theatralisch

erscheint auch „die Krönung Karl's des Grossen" von Friedrich Kaulbach in Hannover; vielleicht möchte der Gegenstand das einiger Maassen entschuldigen, doch fehlt es in dem grossen figurenreichen, sehr fleissig behandelten Bilde zu sehr an bestimmter Charakteristik der handelnden Personen und manche Motive sind doch gar zu conventionell. Gemeinsam zeigt sich in allen diesen Bildern, die sonst in Geist und Styl der alten Münchener Schule früher weniger verfolgte, malerische Richtung; auch Kaulbach's „Schlacht von Salamis" ist in der farbigen Ausführung in dieser Richtung behandelt, Es deutet sich in diesen Werken bereits der Umschwung an, welcher sich in der Schule in so auffallander Weise vollzieht.

Noch gehören zu den Geschichtsbildern für das Maximilianeum das grosse Bild von Cabanel in Paris, „der Sündenfall", dessen ich schon unter den Prämiirten gedachte, und dann noch ein dem Gegenstande nach höchst unbedeutendes Bild von Ferd. Pauwels in Weimar, der aber bekanntlich der Antwerpener Schule angehört. Dieses Bild, „Ludwig XIV. empfängt die Gesandten der Republik Genua", zeichnet sich nur durch das sorgfältige Studium des Costumes und die vortreffliche Behandlung der Stoffe aus, wozu hier allerdings Gelegenheit war: viel schöne Arbeit an einen sehr undankbaren Gegenstand verschwendet!

Es wird diese Bildersammlung des Maximilianeums ein sehr merkwürdiges und in seiner Art einziges Museum sein; ein Monument der malerischen Kunst unserer Zeit. Sie bezeichnet zugleich den bestimmten Abschluss einer Periode. Die Kunstkritiker kommender Tage werden daraus beurtheilen können, was um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verlangt und was geleistet wurde, Werden sie sich günstig oder ungünstig aussprechen? Wer könnte es jetzt schon wissen, auch nur ahnen? Die zerfahrene und sich hundertfach widersprechende Tagesmeinung lässt darüber gar keine Vermuthung zu.

Es ist wirklich merkwürdig, wie viele sich selbst und den Thatsachen widersprechende Urtheile die Münchener Ausstellung hervorgerufen hat, merkwürdig aber vor Allem ist, dass Angesichts der Ausstellung verschiedene Kunstkritiker und Berichterstatter zu dem sonderbaren Ergebniss gelangen, die deutschen Maler könnten nicht malen, sie hätten das noch erst von ihren französischen Collegen zu lernen. Dass französische Kritiker sich so äussern, vielleicht auch so denken, ist ganz natürlich; für einen richtigen Pariser ist ausserhalb Paris das Land der Barbaren, Deutschland eine Art von Wildniss, in welcher Leute hausen, die von Sauerkraut und Bier leben, lange Pfeifen rauchen und Philosophie treiben, wie sollten die malen können? Doch machen die Pariser, welche reisen, in diesem seltsamen Lande noch immer neue Entdeckungen, wenn sie es in müssigen Momenten der Mühe werth halten, etwas Anderes als sich selbst anzusehen, und so haben sie in München entdeckt, dass wir, wenn wir nur lernen wollen, es mit der Zeit noch zu etwas bringen werden. Ein französischer Kritiker, dessen Bericht, wenn auch nicht maassgebend, doch an maassgebender Stelle steht, tröstet uns sogar mit der Aussicht: „l'Allemagne traversera quelques années de réalisme et d'un réalisme aussi complet que celui des Courbet et des Daubigny et elle espère, que ce régime retrempera ses forces et la reconciliera avec la vraie nature et la vrai art“. Gott schütze uns vor solcher Cur!

Und das Angesichts von Malern wie Knaus und die beiden Achenbach, Schrader, Gustav Richter, Karl Becker Piloty, um nur einige wenige zu nennen. Diesen werthen Besuchern wollen wir ihre unumstösslichen Vorurtheile zu Gute halten, aber bei deutschen Beurtheilern sollte man solche Verblendung doch nicht erwarten. Freilich beziehen unsere Feuilletonschreiber fast ohne Ausnahme all ihr Wissen und Witz aus Paris und holen von dort ihr Losungswort, so wird denn auch jenes Urtheil über unsere Malerei von dort geholt sein.

In verschiedenen deutschen Zeitschriften, die über die Münchener Ausstellung Berichte gebracht haben, finde ich die Behauptung, „die Deutschen können nicht malen“ — „was ‚Malen‘ heisst, müssen sie erst noch von den Franzosen lernen“, „sie sind in Praxis und Technik sehr zurück“, und dergleichen mehr. Aber wo haben doch die Herren ihre Augen? Es ist übrigens, wenn man von der Kunst des Malens, des Malens mit Pinsel und Palette spricht, jetzt weniger als früher gerechtfertigt, die Künstler nach ihrer Nationalität zusammen zu gruppiren. Die Schulen mischen sich immer mehr und die meisten der deutschen Künstler haben so ziemlich überall studirt, auch in Paris, denn Paris hat in gewissem Maasse die Stelle eingenommen, welche früher Rom in der Kunstwelt einnahm. Von den Meistern, die ich eben aufgezählt, haben einige in Paris studirt, und zwar zu einer Zeit, wo die französische Schule in Bezug auf Colorit und Behandlung den deutschen Schulen überlegen war, und zur Zeit, als man die „Realisten“ noch als harmlose Narren belächelte. Wollen wir deshalb unsere besten Coloristen den Franzosen zuzählen und bloss die weniger guten oder schlechten als unsere National-Angehörigen behalten, dann freilich mag der Ausspruch, dass die Deutschen nicht malen können, berechtigt sein.

Unter den französischen und belgischen Gemälden der Münchener Ausstellung gehören die bestcolorirten alle schon einer früheren Periode an; da ist „der Page mit dem Falken“ von Couture (aus der Sammlung Ravené in Berlin), da sind verschiedene Bilder von Stevens und Willems, mit denen sich die neueren gar nicht vergleichen lassen. Ein coloristisches Meisterwerk wie der Page von Couture ist wohl überhaupt selten, ein solches Gelingen darf immerhin zu einem kleinen Theile dem zugeschrieben werden, was man einen glücklichen Treffer nennt. Wahrscheinlich wäre diese wundervolle Klarheit, Kraft, Weichheit und Feinheit des Colorits bei einem complicirteren Gegenstande, als dem dieser bildnissartigen Darstellung, nicht erreicht worden,

und der Meister hat meines Wissens kein zweites Werk von solcher Schönheit geschaffen. Aber dieses Bild, vielleicht in Bezug auf das Colorit und die meisterhaft freie Behandlung das vorzüglichste in der Ausstellung, ist schon zu Anfang der fünfziger Jahre gemalt, und die neueren französischen Arbeiten, auch die besten, wie z. B. die Bilder von Cabanel, können sich, was das Colorit betrifft, damit gar nicht messen; damit verglichen ist z. B. die „Lautenspielerin“ von Cabanel, ein sonst sehr feines Werk, was Farbe und Behandlung betrifft nur schwach, und das grosse Gemälde desselben Meisters, obgleich sein Colorit vielen Leuten gewaltig imponirt, hält, wie ich schon früher sagte, eine strenge Kritik nicht aus. Die, was Farbe und Behandlung betrifft, besten belgischen Gemälde sind ebenfalls von ziemlich altem Datum und haben theils schon etwas von ihrem ursprünglichen frischen Glanze verloren, wie z. B. die „Gemälde-Auction“ von Willems, wie „der Trauerbesuch“ von Stevens (beide Maler gehören aber fast eben so viel der französischen Schule, wie der belgischen an) und wie in noch grösserem Maasse die Bilder von Gallait, dessen vielberühmte sentimentale „Musicanten“ (Sammlung Ravené) sogar einen ganz unangenehmen braunen Ton bekommen haben. Letztgenannter Meister zeigt leider in seinen neueren Werken einen beklagenswerthen Rückgang seines ausserordentlichen Talentes. Der wirklich wundervollen Blumenstücke von Robie in Brüssel erinnere ich mich auch schon seit manchen Jahren, eben so ist der sehr tüchtig, wenn auch etwas belgisch manierirt gemalte „Kampf mit einem Wolfe“ von Charles Verlat kein Werk von heute, eben so wenig wie desselben tatentvollen Meisters etwas eigenthümliche, wenn auch recht anmuthige „Madonna“. Unter den jüngeren belgischen Meistern ist als Colorist wohl der einzige Ferdinand Pauwels (in Weimar) ausgezeichnet, seine „Rückkehr der Verbannten“ ist ein Werk von schönem, feinem Ton, ohne die manierirten Uebertreibungen der Schule, eben so sind seine zwei Skizzen, Scenen aus der nieder-

ländischen Geschichte, schön von Farbe, und trotzdem dass sie nur Skizzen heissen, doch vollendeter als viele der Bilder unserer neuesten Genialen. Die jüngste belgische Schule ist leider ganz im Schlepptau der Realisten von Paris.

Wenden wir uns aber zu den neuesten Werken, in denen das Können von heute sich zeigt, so glaube ich, dass jeder unbefangene, verständige Mensch mir beipflichten wird, wenn ich, ganz im Gegensatze mit den oben erwähnten Kritikern, einem unserer deutschen Meister den ersten Preis zuerkenne, nämlich Ludwig Knaus. Ich rede hier zunächst nur von der Kunst des Malens, also vom Colorit und der Behandlung, und wenn man mir entgegnet, dass der Meister ja bekanntlich längere Zeit in Paris gelebt und sich dort ausgebildet habe, so verweise ich bloss auf seine früheren Werke in Düsseldorf; man wird darin schon ganz dieselbe unnachahmliche Handschrift finden, wie in den späteren. Das neueste unter den Bildern, welche Knaus ausgestellt hat, ist dem Gegenstande nach eine wenig veränderte Wiederholung des vorigen Jahres in Wien ausgestellten Bildes „der Katzentisch", nämlich der Tisch der Kinder bei einem grossen Schmause. In der neuen Umgestaltung hat aber der Meister die Scene aus dem Innern des Hauses in's Freie verlegt, und aus der Gegenwart in die Vergangenheit des vorigen Jahrhunderts. Die Scene spielt in einem Baumgarten eines ländlichen Wirthshauses bei einer kleinen Stadt und die Gesellschaft hat sich im Vergleich mit der in der früheren Darstellung noch etwas vermehrt, nur der Kindertisch ist fast ganz derselbe geblieben, fast alle die reizenden Motive sind wiederholt, nur hat das Costume einige Modificationen hervorgerufen. Dieses Costume nun in seinen bunten und doch etwas faden Farben, wie die gepuderte Zeit sie liebte, hat dem Künstler Veranlassung gegeben, den ganzen Reichthum seiner Palette zu entfalten — aber mit welcher Feinheit ist das geschehen, mit welchem Verständnisse, ich möchte fast sagen, mit welchem Instincte sind die Gegensätze gefunden und ange-

wandt, wodurch Eins das Andere steigert und zur Geltung bringt, welch ein milder Reichthum ist in diesem Farbenconcert! Fast durchgehends im hellen Tageslichte, ohne grosse Schatten- und Lichtmassen konnte dieses Bild in der Ausstellung die Nachbarschaft der glänzendst colorirten Bilder aushalten, die es umgaben, wie z. B. die „Maria Stuart“ von Karl Piloty, welche gleich daneben hing und worin rothe und goldige Farben in grossen Massen zu höchster Kraft gesteigert sind. Freilich in anderer Beleuchtung und anderer Umgebung wirkt das Bild noch viel feinfarbiger, und einige Mängel in der Haltung desselben sind mir, als ich es an anderem Orte sah, nicht aufgefallen; die nicht sehr günstige Beleuchtung mag sie verstärkt haben. Wie reizend schlicht, einfach, natürlich und wie kunstvoll zugleich die Behandlung ist, ist gar nicht genug zu preisen; von der Auffassung der Natur, der trefflichen Charakteristik, von der reizenden Grazie, kurz, von den geistigen Vorzügen des Werkes will ich hier gar nicht reden, ich finde an anderer Stelle noch Gelegenheit dazu.

Die deutschen Maler können nicht malen: es ist doch seltsam! Ich möchte einmal diejenigen, welche das behauptet haben, vor die schlummernde Bacchantin von Eugen Felix in Wien führen und sie bitten, vor diesem Bilde ihre Behauptung nochmals zu wiederholen. Schon auf der Ausstellung in Wien habe ich dieses, was Farbe und Behandlung betrifft, ausserordentliche Gemälde bewundert, und ich fand meine Meinung in München nur bestätigt, ja, in dieser Umgebung noch bestärkt. Zwar verkenne ich nicht, dass die Rücksichtslosigkeit, womit hier die vollständigste Nacktheit uns entgegentritt, viele Beschauer vielleicht etwas befremden mag und dass dem Tadel einer gewissen lüsternen Absichtlichkeit, der dieses Bild vielfach getroffen, nicht ganz unbedingt widersprochen werden kann; wenn man aber die malerische Kunst als solche betrachtet, so wird man gestehen müssen, dass dies eine vollkommene Leistung ist, und zwar um so mehr, als von je her die Darstellung

eines schönen nackten weiblichen Körpers für die schwierigste Aufgabe der Malerei gegolten hat, und mit Recht, und das „Fleischmalen" der echte und rechte Probirstein für den Maler ist. Wie in diesem schönen Körper das Leben pulsirt, wie das kundige Auge unter der Decke dieser zarten Haut den ganzen Organismus erkennt, wie die unendliche Verschiedenheit der localen Färbung der einzelnen Theile in dem gesammten klaren hellen Fleischton aufgeht, wie die Formen bei dieser grossen Vollendung der Farbe so bestimmt gezeichnet und modellirt sind und mit welchem coloristischen Verständnisse endlich die Umgebung, der Hintergrund und die staffirenden Gegenstände zur höchsten einheitlichen Wirkung des Ganzen gestimmt sind, dass ist, vom malerischen Standpuncte betrachtet, wirklich bewundernswerth. Alle anderen nackten Gestalten in der Ausstellung, und es waren deren doch fast aus allen Schulen da, erschienen im Vergleiche mit diesem Bilde hart oder trocken, leblos und „gemalt". Zwar ist dieses Bild einem französischen Kritiker, welcher die Realisten bewundert, als „assez faiblement peint" erschienen, aber derselbe Kunstgelehrte bedauert auch, dass Knaus nicht malt, wie Ostade. Es giebt eben wunderliche Leute!

Die Deutschen können nicht malen! Aber es ist ja geradezu eine colossale Lächerlichkeit, dergleichen behaupten zu wollen, wenn man das grosse Bild von Andreas Achenbach mit dem unbedeutenden Motive aus Ostende betrachtet. Andreas Achenbach hat doch wahrlich nicht erst in Paris malen gelernt, wenn er auch in diesem Bilde, wie in einigen anderen, sich auf einen Wettkampf mit den französischen Virtuosen eingelassen hat, aus dem er siegreich hervorgeht. Das Bild schlägt in seiner Farbengewalt Alles umher nieder und nur zwei seiner Nachbarn halten Stich, und das sind wiederum Deutsche: Karl Becker und Riefstahl in Berlin, der eine mit seinem „Kaiser Karl V. bei Fugger", der andere mit „am Allerseelentag im bregenzer Wald". Lieber freilich ist mir der Meister, wenn

er statt coloristische Spectakelstücke (die aber, ich beeile mich hinzuzufügen, niemals die Grenzen des Wahren und Wahrscheinlichen, wenn sie auch manchmal die feineren Grenzen des ästhetischen Maasses überschreiten) seine schlichten Darstellungen einfacher Gegenstände aus heimischer ländlicher Welt bringt, wie jene kleine silbertönige westphälische Landschaft mit der Mühle. Das ist zwar keine Bravourmalerei, aber es ist viel mehr, und niemals hat ein Landschaftsmaler, wer es auch immer sei, mit feinerem Auge die Natur gesehen, mit festerer und feinerer Hand sie wiedergegeben. Das Bild von Karl Becker „Karl V. bei Fugger", jene bekannte Anekdote darstellend, wie der alte augsburger Banquier grossmüthiger Weise des Kaisers Schuldverschreibung in's Feuer wirft (er wird wohl sonst die nöthige Deckung gehabt haben), will ich als Composition keineswegs rühmen, und auch im Colorit hat der Meister Besseres geleistet, aber es ist mit einer vollkommenen Wissenschaft von der Wirkung der Farben gemalt, die, wie gesagt, erreicht, dass es keine Nachbarschaft zu scheuen hat, und mit einer Bravour der Behandlung, um welche sämmtliche Maîtres peintres von Paris den Berliner Meister im Stillen beneiden werden, oder doch sollten. Riefstahl's Bild stellt die bekannte Todtenfeier am Allerseelentage, wie sie in katholischen Ländern üblich ist, dar. In der Abenddämmerung beten die Angehörigen an den mit Lichtern besteckten Gräbern ihrer Verstorbenen. Dieses Bild, von grosser Kraft des Tones, lässt jedoch den Einfluss neuer französischer Kunstrichtung nicht verkennen: die Liebhaberei für das Schwarze und für eine gewisse Wunderlichkeit in der Form. Fast noch lieber ist mir, weil einfacher, desselben Künstlers kleineres Bild „Feldandacht passeyrer Hirten", etwas nüchtern, aber von einer hellen Klarheit nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Auffassung des Gegenstandes und der Composition und Zeichnung.

Karl Piloty in München, dessen Rang als Colorist, als

„Maler“ man doch wohl auch nicht bestreiten kann, ist in dieser Ausstellung mit seiner „Maria Stuart“ nicht sehr glücklich vertreten. Das Bild ist theatralisch aufgefasst und lässt kaum errathen, um was es sich eigentlich handelt, obschon es wohl die Verkündigung des Todesurtheils an die unglückliche Königin darstellen soll. Es macht den Eindruck, als wäre das Ganze nur um der schönen Costumes willen gemalt und gewisser Maassen aus diesen entstanden; es ist aber von grosser coloristischer Wirkung, und wer viel Gewicht auf die technische Kunst mit Pinsel und Palette legt, wird nicht ohne Bewunderung die Behandlung der rothen Stoffe an dem Kleide des vermuthlichen Grafen Leicester, so wie die der mit Gold eingelegten Rüstung einer der anderen Personen betrachten.

„Die Jagd nach dem Glück“ von R. Henneberg hätte ich eigentlich unter die Curiosa einreihen sollen, denn dem Gedanken nach und der Weise, wie derselbe zur Erscheinung kommt, gehört dieses Bild unter die wunderlichen. Aber unter den Coloristen ist dieser Künstler auch nicht zu übergehen, denn er ist in der That ein Meister in der Farbe und Behandlung. Die farbigen Contraste und Effecte in diesem Bilde sind zwar etwas „billig“, wie man unter Künstlern zu sagen pflegt, das heisst, die Combinationen sind nicht gerade neu, die Gegensätze sind die einfachen, hundert Mal gebrauchten und die dadurch erzielte Farbenwirkung nicht eben originell, aber das Recept, wenn ich so sagen darf, ist doch mit grosser Geschicklichkeit in Anwendung gebracht.

Zu den Malern, die malen können, werde ich dann auch noch die Portraitmaler Gustav Richter und A. Begas in Berlin zählen dürfen, ohne dass man mir wiedersprechen wird. Das Bildniss einer ältlichen Dame mit grauen Haaren und blassem Teint, in einem silbergrauen Seidenkleide ist, was Ton und Behandlung betrifft, von der allergrössten Feinheit und von origineller, ansprechender Wirkung. Auch Julius Schrader in Berlin kann malen, doch ist sein

Portrait des Professors Ranke wohl nicht so vortrefflich, wie manche andere, die er geschaffen hat. Mit dem schönen Portrait einer Dame in ganzer Gestalt und in schwarzem Kleide von Canon in Karlsruhe betreten wir das etwas zweifelhafte Gebiet, wo der Einfluss der alten Meister bestimmend einwirkt; vielleicht wäre es doch noch besser, wenn der Colorist, der in diesem Bilde wiederum sein grosses Talent bewährt hat, etwas weniger mit Rembrandt's Augen und etwas mehr mit den eigenen Augen sehen wollte. Hier reihet sich denn auch noch sehr würdig ein Damenportrait an, welches eine Dame gemalt hat, die nach diesem Bilde zu schliessen auch malen kann, Fräulein von Berkholtz in München. Augenscheinlich ist die Künstlerin in entfernter Kunstverwandtschaft mit Titian und die Linie dieser Verwandtschaft ist durch Lenbach vermittelt, dessen Portraitbildern sich ihr Werk anschliesst, und zwar mit dem Vortheile, dass es in der Farbe viel naiver erscheint und ohne die unnatürliche schwärzliche Patina, welche jener Meister der Alles zerstörenden Zeit vorweg nimmt, jedenfalls zum Schaden seines Ruhmes in zukünftigen Tagen. Soll ich hier nicht auch noch eines Meisters der Zukunft gedenken, der auch schon malen kann und es bald noch viel besser können wird? Ich meine Wilhelm Leibl in München, der in seinen verschiedenen Portraits ein so feines Auge für die Natur, einen so feinen Sinn für die Reize des Colorits und eine so ausserordentliche Geschicklichkeit der Hand zeigt, dass man von seinem Talente bei grösserer Reife das Höchste erwarten darf.

Unter den durchaus malerischen Werken in der Ausstellung muss ich auch noch der vortrefflichen Thierstücke von F. Voltz in München gedenken, die gerade durch ihr glänzendes Colorit sich vor allen auszeichnen, sowie der meisterhaft behandelten Thierstücke von A. Braith in München, der jenem Meister sehr nahe verwandt ist. Unter den Coloristen in der Landschaft zeichnet sich Lier in München aus mit seinen vier den vier Tageszeiten entsprechenden

Bildern. Sie sind so fein, so duftig von Farbe, dass man strengere Ansprüche an die Form gern aufgiebt.

Wie aber könnte ich, wenn ich von den Malern berichte, die malen können, des Meisters Oswald Achenbach vergessen, der mit bewundernswerthem Geschick und scheinbarer Leichtigkeit die schwierigsten Aufgaben glücklich löset und dem unter der Virtuosität des Vortrages niemals der Wahrheitssinn abhanden kommt! Die wundersamsten Effecte des Lichtes und der Farbe sucht er auf, wie in der „Abenddämmerung in Torre del Greco“ wie in der „Nachtscene“; solche selbst, die nur einen flüchtigen Augenblick halten, und er weiss sie uns immer mit einer durchaus überzeugenden, Glauben erzwingenden Wahrscheinlichkeit vor Augen zu stellen; wie der Rücksichtsloseste der „Realisten“ fasst er ein beliebiges Bruchstück aus der trivialsten Natur auf, wie in dem „Festtag in Subiaco“, aber er verbreitet einen Hauch von Grazie und Farbenpoesie darüber, der uns hinreisst, als sähen wir das Wichtigste, Interessanteste und Schönste. Wenn nach der neuesten Formel Malen heisst: „die malerische Erscheinung der Natur wiedergeben“, so wäre denn wahrlich hier dieses Programm vollständig erfüllt.

Neben den Virtuosen (im besten Sinne des Wortes), die ich bisher genannt, tritt aber noch ein Meister eines besonderen Faches auf, ganz bescheiden und schlicht, und sein Werk ist in dem Wuste der grossen Ausstellung wohl von nur Wenigen hinreichend beachtet und ganz nach seinem Werthe geschätzt. Das ist der Architekturmaler Karl Graeb in Berlin. Sein Bild „das hohe Chor der St. Georgscapelle in Tübingen“ ist ein wahres Wunder durch die Verbindung der subtilsten Ausführung bis in’s Einzelste mit einer schönen, klaren Farbe und ruhiger, einheitlicher Wirkung. Alte holländische Meister haben in diesem Genre sehr Bemerkenswerthes geleistet, wovon die Liebhaber der Cabinetsmalerei viel zu erzählen wissen, aber hier ist noch viel mehr, hier ist die Schwierigkeit so vollständig über-

wunden, dass, wer sie nicht kennt, gar keine ahnt, und das ist ja der Triumph des Kunstwerkes über das Kunststück.

Und so hätte ich in der Auswahl einiger wenigen Bilder aus der grossen Menge, meine ich, nachgewiesen, dass, wenn man überhaupt irgend wo malen kann, man wahrlich auch in Deutschland malen kann, und dass, ganz abgesehen von den sonstigen Vorzügen unserer Kunst und ihrer Meister, diese auch auf diesem Gebiete internationalen Wettstreites nicht verlieren, und das ist es quod erat demonstrandum.

Es ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit der neueren Malerei, dass sie nicht nur Gegenstände und Situationen nachbilden, sondern dieselben auch von innen heraus motiviren und es dem epischen und dramatischen Dichter gleichthun will. Man hat das oft getadelt und in den sechziger Jahren treten einige Kritiker dieser Tendenz sehr scharf entgegen, indessen ist es doch nicht zu läugnen, dass die Kunst dadurch ihr Gebiet unendlich erweitert hat und dass in geistiger Beziehung unsere Maler ihre Vorgänger bedeutend überragen, wenn sie auch, im Ganzen und Allgemeinen genommen, an technischer Vollkommenheit hinter manchen von ihnen zurückstehen müssen.

Er hat dieses Streben oft genug über die Grenzen der bildenden Kunst, welche derselben ihre materiellen Bedingungen nothwendig stecken müssen, hinausgeführt, und ganz besonders hat die deutsche Malerei sich oft und gern in Gebiete verstiegen, auf denen sie mit dem besten Willen nichts ausrichten kann; bei der französischen Kunst zeigt sich diese Tendenz weniger und jedenfalls in anderer Form. Schon die erste deutsch-römische Schule streifte gern auf das literarische Gebiet hinüber, noch mehr aber bildete diese Neigung sich in der älteren Münchener Schule aus; diese Schule hat in gemalter Philosophie und Poesie Vieles und Viel geleistet, und wenn dabei manches Unverständliche und Unverständige hervorgekommen, so hat sich doch darin auch eine Fülle von Geist entwickelt, welche

Bewunderung erregen muss, selbst wenn die Geistesblüthen in den Fesseln der Form nicht ganz zur Erscheinung kommen konnten.

In den sechziger Jahren beginnt man diesen Weg zu verlassen, aber die alten literarisch-poetischen Neigungen wirken noch immer nach, nur ist ihr Wirkungskreis ein anderer geworden, das Streben geht nicht mehr in die hohen, idealischen Regionen, man bewegt sich in beschränkteren Kreisen, zumeist auf dem Gebiete der Illustration.

Unter den geistreichen Künstlern der älteren Schule, die sich gern mit halbliterarischen Aufgaben beschäftigen, zählt Eduard Steinle zu den besten. Von seinem Märchencyklus habe ich schon unter den preisgekrönten Arbeiten berichtet, weit übertroffen wird dieses Werk aber von einem zweiten, das heisst in Bezug auf das Geistige, von malerischer Seite betrachtet ist dieser colorirte Carton unbedeutend. Es stellt eine Scene aus Shakespeare's Lustspiele „Was ihr wollt“ dar. Viola-Cesario bringt der Gräfin eine Liebesbotschaft ihres fürstlichen Herrn, Maria, die neckische Zofe, lauscht hinter dem Vorhange verborgen, Junker Tobias und Junker Andreas steigen etwas mühsam die Treppe hinauf, auf deren oberem Absatze wohlgefällig in seiner Selbstbewunderung Malvolio erscheint; hinter ihm sitzt der Narr und klimpert auf der Laute; es sind sämmtliche Hauptpersonen des Stückes. Ganz bewundernswürdig nun ist es, wie der Maler die Personen des Dichters hier verkörpert hat, jede ist durchaus individuell und im höchsten Grade charakteristisch und von dem sprechendsten Ausdruck. Die sanfte, etwas trübe Gräfin horcht mit der ganzen gespannten Aufmerksamkeit des liebenden Herzens auf die Worte des kecken Mädchens, welches ihr als Jüngling erscheint, und diese letztere Gestalt, so sicher und selbst stutzerhaft elegant sie sich in ihrer Männertracht bewegt, verräth doch durch leise Kennzeichen, dass sie nicht ist, was sie scheint; der Künstler hat es mit unübertrefflicher Feinheit zu machen verstanden, dass wir in

diesem jugendlichen Cavalier das Mädchen, und zwar ein feines, züchtiges Mädchen, erkennen. Der Contrast des Charakters in diesen beiden Frauengestalten ist ausserordentlich fein dargestellt. Sehr komisch sind die beiden Junker, welche wir nur vom Rücken sehen; auffallend ist es, dass Steinle den Junker Tobias Rülps eben so lang und schlank darstellt, wie seinen Freund und Schützling den Junker Andreas Fieberwang, ich glaube, die meisten Leser des Stückes werden sich diesen etwas wüsten Gesellen ziemlich beleibt vorstellen; indessen mindert das keineswegs die komische Erscheinung dieser beiden Figuren, die noch durch das seltsame Costume, italienische Modetracht vom Ende des 15. Jahrhunderts, erhöht wird. Malvolio ist ebenfalls höchst charakteristisch; sehr komisch ist das gezierte Lächeln dieses pedantisch philisterhaften Gesichtes, von der Maria sieht man nur das lachende Gesichtchen zwischen den Vorhängen hervor. Es ist wirklich eine ganz allerliebste Uebersetzung des Dichters, so geistreich, fein und humoristisch, dass es eine Freude ist. Weniger bedeutend sind die Illustrationen zu Romeo und Julie, Hamlet und Heinrich IV, Cartons von Ferdinand Piloty, jedoch von der meisterhaftesten, vollendetsten Ausführung, was die Zeichnung betrifft. Aehnliches kann man von den „Bildern zu deutschen Volksliedern“ von Theodor Pixis rühmen. Sie sind, wie die zuvor genannten, zur Vervielfältigung durch die Photographie bestimmt und demgemäss sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnungen. Weniger gefallen mir Kaulbach's Cartons zu Romeo und Julie, Braut von Messina, Tell, Lohengrin, Nibelungen und Tannhäuser, die gleichem Zwecke dienen sollen. Bei aller Verehrung vor dem grossen Meister muss ich doch gestehen, dass er in diesen Darstellungen, wie überhaupt in manchen seiner neuesten Arbeiten, seine eigene Manier in einer Weise steigert, die unerfreulich wirkt, weil sie aller inneren Wahrheit und Natürlichkeit entbehrt. Es ist überall dieselbe bekannte geschickte Handschrift, aber wenig mehr:

der Meister schafft zu viel und zu rasch, und wenn man ihn in Rücksicht darauf spöttischer Weise den deutschen Gustav Doré genannt hat, so ist das freilich ein besseres Compliment für Doré, wie für Kaulbach, aber leider nicht ohne Grund.

Dass Richard Wagner, wie in allen Münchener Kreisen, auch in den Kunstkreisen spukt, werden meine Leser schon aus den Titeln einiger der eben erwähnten Kaulbach'schen Compositionen erkannt haben; die Wagner'schen Opern haben aber noch zu andern und ziemlich seltsamen künstlerischen Leistungen den unverkennbaren Anlass gegeben. Es sind dies vier cyklische Darstellungen, sehr sorgfältig ausgeführte, grosse Aquarelle von E. Ille in München, nämlich „Lohengrin", „Tannhäuser", die „Niflunga Saga" und „Hans Sachs und Nürnberg's Blüthezeit". Eigenthümlich componirt erscheint in diesen Darstellungen Bild im Bilde, Bauwerk, Ornament und Schrift, die Hauptmomente begleitend, umgebend und vervollständigend. Diese Darstellungen sollen zugleich ein Bild der Cultur der betreffenden Gesichtsperiode geben und sind annäherungsweise sogar in dem Kunststyle der dargestellten Epoche gehalten; es ist sehr viel Phantasie und viel Studium daran — ich hätte beinahe gesagt verschwendet: ein urechtes Product deutscher literarisch-malerischer romantischer Kunst. In gleicher cyklischer Weise, doch viel einfacher und geradezu etwas nüchtern haben H. und A. Spiess in München „Tristan und Isolde" und den „fliegenden Holländer" behandelt, ebenfalls in sehr sorgfältiger und sauberer Ausführung in Aquarell. Auf festerem Boden wie diese phantastischen Geschichten stehen A. v. Ramberg's vier Bilder aus Goethe's „Hermann und Dorothea", sie sind Grau in Grau gemalt Behufs photographischer Nachbildung. Es sind die besten von allen mir bekannten Illustrationen zu diesem oft illustrirten Gedichte, die Personen sind vortrefflich charakterisirt und entsprechen der Schilderung des Dichters vollkommen; ganz besonders gelungen ist das erste Bild, welches uns

die Eltern Hermann's im Gespräche unter dem Thore ihres gastlichen Hauses sitzend vor Augen führt; die ganze ruhige Behaglichkeit des Zustandes und der Charakter der Zeit, in die uns das Gedicht versetzt, sind darin auf's trefflichste ausgedrückt. Des verstorbenen Enhuber's anmuthige Darstellungen aus Melchior Mayr's Dorfgeschichten aus dem Ries sind durch photographische Vervielfältigung so verbreitet, dass ich ihrer hier nur erwähne. Dahin gehört auch eine Reihe von Grau in Grau gemalten Genrebildern von Professor Moriz Oppenheim in Frankfurt a. M.: Bilder aus dem altjüdischen Familienleben, sehr charakteristische Bildchen, welche religiöse Gebräuche in Haus, Synagoge und Strasse schildern und uns nicht ohne eine gewisse Anmuth und Gemüthlichkeit das besondere Leben zeigen, welches in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Frankfurter Judengasse waltete.

Eine besondere Art von Illustrationen, ich weiss diese Bilder nicht anders zu bezeichnen, erschienen in den letzten sechziger Jahren, hauptsächlich wohl auf Anregung des Kunstverlegers Bruckmann in München.

Ihr Vorbild haben sie unverkennbar in Wilhelm von Kaulbach's grossem Bilde der Reformationsperiode, dessen Vorbild wohl wiederum in Rafael's „Schule von Athen" zu finden ist. Wie in Kaulbach's Bilde, sind in diesen Darstellungen gewisse, an irgend einem geistigen oder historischen Bande zusammengereihte bedeutende Persönlichkeiten dargestellt; so haben wir die deutschen Poeten, die deutschen Musiker, die Helden der Befreiungskriege, Shakespeare und seine poetischen Angehörigen und noch andere dergleichen Gruppirungen gesehen. „Die Ruhmeshalle deutscher Wissenschaft" von F. Schwörer in München, eine Zeichnung, worin die Portraitfiguren deutscher Gelehrter mit vielem künstlerischen Verstande und Geschmack zusammengestellt sind, ist darunter zu loben. Von den mir bekannten auf die anderen schliessend, glaube ich, dass diese Portraits recht ähnlich und charakteristisch sind, in-

dessen behalten solche Zusammenstellungen doch immer etwas Gezwungenes, sie geben kein nur irgend wahrscheinliches Bild.

Sehr wunderlich erscheint eine Folge von Compositionen, in welchen an einer Art von novellistischem Faden die traurigen und gräulichen Folgen des Krieges dargestellt sind. Die dargestellten Zustände und Begebenheiten sind ganz modern und durchaus realistisch aufgefasst, aber in jedem Bilde erscheinen als Zugabe zwei gar nicht dazu gehörige Figuren, der Künstler an der Hand einer idealen weiblichen Figur, vielleicht der Phantasie, welche ihm die Scene zeigt. Der verstorbene Autor dieser Blätter, Arthur von Grottger aus Wien, zeigt sich darin als einen guten Zeichner, zugleich aber auch ein schlagendes Beispiel von der Gedankenverwirrung, die bei den Künstlern gegen Schluss der sechziger Jahre zu herrschen beginnt, welche die nothwendigen Grenzen der Kunst verkennen und durchbrechen zu können glauben.

Die vorstehend geschilderten Werke führen uns dann zu dem erzählenden Genrebilde hinüber, welches eine besondere Specialität der neuen deutschen Malerei ist. Man hat von dieser Specialität manchmal etwas geringschätzig gesprochen. Die einseitige Gunst, welche sie bei dem grösseren Publicum gefunden, das nicht immer sehr genau unterscheidet und Geistreiches und Triviales mit gleicher Freude geniesst, mag eine herbe Kritik dieses Genres einiger Maassen berechtigt haben. Ohne Zweifel bringt die „Anekdotenmalerei“ viel fades und schwächliches Zeug zum Vorschein, welches um so unerquicklicher ist, als es häufig mit einer ganz handwerksmässigen Mache vorgetragen wird. Ein Mittelgut dieses Genres herzustellen, erfordert weder viel Geist noch grosse Geschicklichkeit und wird wirklich massenhaft producirt, so dass man auf manchen unserer Kunstvereins-Ausstellungen den unangenehmen Eindruck einer Alles durchdringenden und beherrschenden Philisterhaftigkeit empfindet. In Düsseldorf wird besonders

viel in dieser Richtung gegen den heiligen Geist der Kunst gesündigt, wobei sich die Sünder aber materiell ganz gut befinden. Betrachtet man jedoch die besseren Productionen des erzählenden Genres, so wird man gestehen müssen, dass sich darin ein Fortschritt unserer gegen frühere Kunstepochen kundgiebt. Es ist wahr, nur wenige unter unseren Genremalern können sich, was malerische Vollendung des Werkes betrifft, mit den alten Meistern messen, aber ihr Gesichtskreis ist unendlich weiter, ihre Charakteristik feiner, ihre Anschauung eine höhere. Ich denke hier natürlich nur an die besseren und besten.

Unter den zahlreichen Meistern in diesem Fache stehen zwei, wie ich schon früher bemerkte, ziemlich unvergleichlich da, beide der Düsseldorfer Schule entsprossen, Benjamin Vautier und Ludwig Knaus, Vautier's grösseres Bild „Der Tanzmeister im Dorfe", hat einen ganz allgemeinen Beifall gefunden, bei den Leuten von der alten Schule, wie bei denen von der neuesten Richtung, und doch ist es, was den Gegenstand betrifft, nicht eben eins der glücklichsten des Meisters. Der Humor, welcher in der ganzen Situation liegt, ist ein wenig gesucht, aber in den einzelnen Figuren ist die Darstellung frefflich, die verschiedenen Charaktere sind mit einer erstaunlichen Schärfe aufgefasst und wiedergegeben, der Ausdruck ist bei allen von der sprechendsten Lebendigkeit, bei manchem Gleichgültigen ist Vieles von grösster Anmuth. Ganz vollendet und meisterhaft in der Zeichnung, machen Vautier's Bilder auf die Reize der Farbe und Behandlung wenig Anspruch, erstere ist unscheinbar und etwas grau, letztere einfach und schlicht. Ein zweites Bild des Meisters stellt einen Alterthumssammler dar, der im Dorfe nach Schätzen sucht, und dem allerlei lächerliches Gerümpel zugetragen wird. Es sind einige recht komische Motive darin, doch ist das Ganze ziemlich unbedeutend. Bei den Bildern von Knaus wird man, wenn man ein wenig vom Fach ist, immer zuerst die Farbe und Behandlung bewundern; seines grösseren 1869 neuesten

Werkes habe ich schon wegen dieser Vorzüge gedacht, aber es sind dieses doch nur äussere Vorzüge, sie könnten fehlen und es bliebe noch immer genug des Bewunderns-werthen übrig. Besonders ist es die Kinderwelt, die Knaus mit unübertroffener Grazie darzustellen, der er die feinsten Züge abzulauschen weiss, die rührenden wie die komischen. Welch eine anmuthige Versammlung ist es, die um den „Katzen-tisch" gruppirt ist, und es sind doch nicht lauter schöne Kinder und das kleine Volk ist nicht ganz frei von den böseren Leidenschaften! Eine grosse Schwierigkeit hat sich der Meister bei diesem Werke geschaffen, indem er die Scene in die Zopfzeit verlegte, deren Sitte und Costum uns heute so fremd erscheint. Aber mit ausserordentlichem Geschick hat er die selbstgeschaffenen Schwierigkeiten überwunden. Das ganze Costumewesen ist mit einer so vollkommenen Kenntniss behandelt, als wäre der Maler mit unseren Grossmüttern in die Schule gegangen und kommt uns ganz natürlich vor. Wenigen Malern ge-lingt es, die Moden jener wunderlichen Zeit darzustellen, ohne an Maskerade zu erinnern. Ein älteres kleineres Bild zeigt eine junge Mutter mit ihrem Kindchen, welches seine Freude an einer gefangenen Maus hat, die der Lehrjunge so eben mit der Falle auf den Tisch gestellt hat. Ausser der sprechenden Lebendigkeit dieser Darstellung ist sie auch noch durch eine treffliche Lichtwirkung ausgezeichnet. Dem Lehrjungen hat Knaus ein besonders eingehendes Studium gewidmet; diese Species des modernen Menschen-geschlechtes erfreut sich, wie es scheint, seiner besonderen humoristischen Berücksichtigung. Wer seine komisch ernsten Schusterjungen als bummelnde Kindswärter, als heimliche Kartenspieler u. s. w. gesehen hat, wird sie nie-mals vergessen. Ein ganz kostbares Exemplar darunter ist: ein Schusterjunge, der, einen schreienden Säugling ziemlich ungeschickt und sehr wenig sorgsam im Arme haltend, an einen Korb Aepfel gerathen ist und eben mit heisshungriger Gier in einen Apfel hineinbeisst. Das ist

ganz ungemein komisch und lächerlich und doch nicht im geringsten carricaturenhaft oder übertrieben.

Von den Düsseldorfer Künstlern dieser Richtung wäre dann noch Rudolph Jordan zu erwähnen, einer der Altmeister des Faches, doch habe ich seines Bildes „Das Altmännerhaus“ schon mit gebührendem Lobe gedacht. Diese alten holländischen Seeleute — denn ein Asyl für solche ist das Altmännerhaus — sind sehr charakteristisch dargestellt.

Unter den französischen Genrebildern in der Ausstellung wüsste ich keins zu nennen, welches besonderer Erwähnung werth wäre; es fehlt allen mehr oder minder die Naivetät der Auffassung, es fehlt ihnen an unbefangener Natürlichkeit, dagegen haben sie zu viel gesuchte Künstlichkeit, sie mag sich nun als Raffinement in Geschicklichkeit, wie bei den älteren Malern, oder in Rohheit zeigen, wie bei den neuesten. Das einzige, wirklich recht naive französische Genrebild in der Ausstellung ist eine seltsame anekdotische Darstellung aus dem afrikanischen Kriege von Horace Vernet, also schon ein altes Werk, denn für die neuere französische Schule liegt dieser Meister und seine Kunstweise so fern, dass sie ihn beinahe vergessen hat und es wird noch geraume Zeit dauern, bis sie sich seiner wieder nach Gebühr erinnern wird. Eine Ausnahme müsste man für Meissonier machen, den unübertrefflichen Meister in ganz kleinem Formate; seine Bildchen in der Ausstellung sind jedoch alle schon älteren Datums und haben, ich stehe nicht an, es zu sagen, ausser den Vorzügen der Behandlung und etwa des ausserordentlichen Verständnisses des Costumewesens wenig andere. Ein, wie ich glaube, neueres Bildchen des Meisters, „Der Marschall von Sachsen am Vorabende der Schlacht von Fontenoy“, das heisst eine Cavalcade von Cavalieren der Zopfzeit in einer flachen Landschaft, mit kaum zwei Zoll grossen Figürchen, ist ausgezeichnet durch einen vortrefflichen Gesammtton.

Die älteren belgischen Meister bewegen sich in ihrem

herkömmlichen engen Kreise, dessen man endlich doch sehr müde wird; der einzige fast, der dies nicht thut, sondern originell bleibt, ist Madou in Brüssel. Die jüngeren sind fast alle in die betrübte Richtung der realistischen französischen Schule verfallen.

Unter den italienischen Genremalern erscheint als der einzige selbstständige und originelle Induno in Mailand mit zwei kleinen, hübsch gedachten und fein gemachten Bildchen. Die übrigen gehen alle in den Fussstapfen der neuen französischen Schule.

Ein besonderes Genre, das historische, welches vor Zeiten einmal in allen Schulen sehr im Schwange war und dann wieder vernachlässigt wurde, scheint neuerdings in München wieder lebhaft aufgenommen zu werden. Auf diesem Gebiete zeichnet sich einer der Meister der jüngeren Schule, W. Lindenschmit, aus. Seine „Gründung der Gesellschaft Jesu" wäre wohl eher ein Geschichtsbild zu nennen; ich habe dieses Werkes schon an anderer Stelle lobend gedacht; es ist ein Bild voll tiefer, ernster Empfindung und von sehr lebhaftem, in einzelnen Figuren vielleicht etwas übertriebenem Ausdrucke, in Farbe und Behandlung jedoch manierirt. In letzterer Beziehung besser und wirklich gut ist eine Scene aus dem Leben Ulrich's von Hutten, eine Rauferei in einem Wirthshause. Dass der Held der Begebenheit gerade Hutten, der Denker und Dichter ist, sieht man ihm zwar nicht an, das thut aber bei dieser Gelegenheit nicht viel zur Sache, denn auch die inneren Motive der Handlung, welche derselben eigentlich Werth verleihen, kann uns der Maler nicht darstellen, und so begnügen wir uns mit dem, was er uns darstellen kann. Der Ausdruck ist auch in diesem Bilde sehr lebendig, die leidenschaftliche Erregtheit der Hauptfigur ist ganz vortrefflich dargestellt.

Manche andere Werke ähnlicher Art wären noch an-

zuführen, müsste ich mich nicht auf das Beste beschränken. Unter den französischen und belgischen Werken ist dieses Genre zimlich reichlich vertreten, doch wüsste ich wirklich Bedeutendes nicht zu nennen. Ein grosses Bild von H. Lèvy in Paris „gefangene Juden trauern auf den Trümmern von Jerusalem" ist als Composition wenig verständlich, wenn auch die Ausführung zu loben ist. „Die Nacht des 24. August 1572" (die Bartholomäusnacht) von Fichel in Paris zeigt uns nicht die Schrecken der Mordnacht selbst, sondern die Vorbereitungen dazu, und die Finsterniss ist so sichtbar dargestellt, dass man nur mit Anstrengung etwas darin sehen kann. Ein musicirender Page von Roybet, eigentlich nur ein Costumebild, ist lebendig von Ausdruck und hat trotz aller Schwärze, denn der Maler desselben gehört zu den Schwarzmalern ersten Ranges, einen guten Gesammtton. Der schönen Arbeiten von F. Pauwels, so wie der seltsamen archäologischen Darstellungen von Alma Tadema, die auch in dieses Gebiet gehören, habe ich schon früher gedacht.

Die Schlachten- und Soldatenbilder bieten auch nicht viel Bedeutendes; das beste darunter dürfte wohl „die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl in der Schlacht bei Königgrätz" von W. Camphausen in Düsseldorf sein; es ist eine höchst lebendige, anschauliche Darstellung von der allergrössten Naturtreue, wenn auch die Farbe etwas trocken ist. Die einzelnen Figuren sind ganz vortrefflich charakterisirt, als wären sie unmittelbar nach der Natur portraitirt, und so ist auch das Ganze, als wäre der Maler dabei gewesen und habe die Begebenheit sofort auf die Leinwand bringen können.

Diese und ähnliche Darstellungen aus der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit führen uns denn zu den Portraits hinüber, und unter diesen machen sich besonders drei grössere Bildnisse von Otto Heyden in Berlin bemerklich, zunächst wegen der dargestellten Personen, Graf Bismarck, General von Moltke und General Steinmetz, dann aber

auch durch die ausserodentliche Lebendigkeit der Darstellung. Diese und noch manche andere Bildnisse beweisen den gewaltigen Fortschritt, welchen die heutige Malerei durch das unablässige Streben nach Vervollkommnung in dem mehr technischen Theile der Kunst gemacht hat, und dieser Fortschritt ist in allen Schulen ein ziemlich gleicher.

Das vortreffliche Portrait des Kunstsammlers Ravené von L. Knaus führe ich hier nur an, weil es ein schon älteres Werk und durch Nachbildung bereits in weiteren Kreisen bekannt und von mir erwähnt ist. Die Nachbarschaft dieses überaus gelungenen Bildes that einem anderen neueren Portrait von demselben Meister einigen Schaden, indem letzteres etwas hart erschien; aber auch dieses Bildniss ist von wunderbarer Lebendigkeit und höchst charakteristischer Aehnlichkeit.

Das beste Portraitbild in der Ausstellung aber ist das Werk einer bis dahin unbekannten Malerin, Fräulein Nelie Jacquemart in Paris. Es stellt den früheren Unterrichts-Minister Duruy dar und ist bei ganz schlichter, aber sehr studirter und sorgfältiger Behandlung von einer Lebendigkeit und Wahrheit, die Bewunderung verdient und etwas Bezauberndes hat; man vergisst, dass man nur einem gemalten Bilde gegenüber steht, nicht einer lebenden Person. Es ist eine in ihrer Art ganz unvergleichliche Leistung, die auch in Paris ein sehr beifälliges Aufsehen erregte und wenigstens in dieser grossen Ausstellung nicht ihres Gleichen hat. Ein viel gerühmtes Portrait des Prinzen Napoleon von Hippolyte Flandrin wird durch die Nachbarschaft des eben genannten Bildes in seiner Erscheinung sehr beeinträchtigt, obgleich auch dieses ein sehr meisterhaftes Werk von der feinsten Zeichnung und sehr sorgfältig durchgebildet ist; die Farbe des Bildes ist freilich sehr grau und etwas trübe. Zu den besten Portraits in der Ausstellung muss man auch noch einen „betenden Mönch“ von A. Robert in Brüssel zählen, doch ist dieses Brustbild nicht für einen

grossen Raum geschaffen; man muss es in nächster Nähe betrachten, um die ganze Feinheit dieser Arbeit würdigen zu können.

Die Landschaften sind, wie in allen Ausstellungen, sehr zahlreich, und wollte ich alle, welche ein Lob verdienen, hier aufführen, so müsste ich die mir gesteckten Grenzen überschreiten.

Der besten und der auffallendsten darunter habe ich schon früher gedacht. Von ganz ungewöhnlich grossen Dimensionen ist „ein Sturm in den Felsengebirgen von Nordamerika“ von A. Bierstadt in New-York. Dieser Künstler, welcher seine Studien in Düsseldorf gemacht hat, ist in seiner amerikanischen Heimath schnell zu grossem Rufe gekommen und dieser Ruf ist auch nach England und weiter gedrungen. Sein schon durch die Grösse Aufsehen erregendes Bild ist übrigens auch durch andere Eigenschaften der Bemerkung werth, es ist von grosser Wirkung in Farbe und Haltung, gewaltige Effecte von Licht und Schatten, die an manche der norwegischen Landschaften von A. Achenbach erinnern, sind darin angebracht, und es ist nicht nur auf eine decorative Wirkung hin, sondern gut und hinreichend ausgeführt, die Anhäufung jedoch von Motiven, die theilweise wohl nicht ganz zusammen bestehen können, die Anordnung oder Nichtanordnung verschiedener Horizonte, überhaupt die embarres de richesse verrathen ein wenig den Geschmack der Leute jenseit des grossen Wassers.

Aeltere Gemälde von Calame sind hier nicht zu besprechen, das Urtheil über diesen Meister dürfte wohl festgestellt sein; in einem grösseren schönen Bilde von A. Veillon in Genf, „der Brienzer See“, sind Traditionen seiner Darstellungsweise zu erkennen, jedoch mit grösserer Frische der Farbe. Es ist Luft und Licht in dem Bilde; man glaubt den brusterweiternden Hauch zu spüren, der über den sonnenbeschienenen grünen See herweht. Was mögen vor solchen Bildern wohl jene modernen Kunst-

kritiker denken, die uns die Schwarzmalereien der Daubigny und Corot anpreisen und die jammervollen sogenannten Landschaften des Meisters Courbet und Genossen, und was diese Meister selbst? dass der Glaube an die Schwarzmalerei bei diesen selbst doch nicht so ganz und gar herrschend, Dass eine Besserung möglich ist, das lässt ein französisches Landschaftsbild hoffen, welches derselben neuesten französischen Schule entstammt, „eine Ebene“ von Chintreuil in Paris. In diesem seltsamen Werke geht der Excess nach der entgegengesetzten Richtung; es ist ganz hell von Ende zu Ende, hellgrün mit hellblauem Himmel darüber, mit künstlicher Naivetät ist ein Stück Natur ohne Wahl und ohne Qual und in panoramaähnlicher Breite abgemalt, aber doch wenigstens mit gesundem Auge gesehen. Unter den Holländischen Landschaftsbildern zeichnen sich zwei von Verveer im Haag durch eine feine Wahrheit des Tones aus; die belgischen Landschaften haben alle eine gewisse Schulmanier und entbehren bei aller Geschicklichkeit des Reizes einer naiven Auffassung der Natur. Unter den deutschen Meistern von längst bewährtem Rufe sind Graf Kalckreuth in Weimar und H. Gude in Karlsruhe durch sehr schöne Werke vertreten; ersterer durch eine Gebirgslandschaft von trefflicher Wirkung und kräftigerer Farbe, wie sie sonst wohl dieses Meisters Bilder zeigen, letzterer durch das Bild eines nordischen Fjords mit der von ihm schon mehrfach meisterhaft dargestellten Wirkung des vom bewegten Wasser zurückgeworfenen Sonnenlichtes.

Unter der sonstigen Menge von Landschaftsbildern wären denn noch solche von Max Schmidt in Weimar, P. Weber in Darmstadt, Jos. Brunner, R. Reuss und E. Jettel in Wien, Dücker und Schweich in Düsseldorf, Schleich, Steffan, R. Krause, Vischer, Heinlein und Zwengauer in München lobend hervorzuheben, wobei ich aber manches Gute, doch weniger Bedeutende übergehen muss. Der Letztgenannte hat zum ich weiss nicht wie vielsten Male

seinen altbekannten goldenen Abendhimmel über dem Dachauer Moose wiederholt, immer aber zieht diese oft gesehene Darstellung durch die eigenthümliche Leuchtkraft an, welche der Meister seinen Farben zu verleihen versteht.

Von eigenthümlicher Wirkung ist ein kleineres Bild von L. Meixner in München, „heranbrechende Nacht auf dem Lido bei Venedig“, ein nächtlicher Effect, der sich eigentlich nicht wohl malen lässt, hier aber doch sehr überzeugend wiedergegeben ist.

Gering an Zahl wie an künstlerischer Bedeutung sind die Marinebilder, fast keines darunter ist besonderer Erwähnung werth, mit Ausnahme eines grossen Bildes „nach dem Sturm“ von Theodor Weber in Paris, welches in der Darstellung des bewegten Wassers, der Luft und in der Gesammtwirkung vortrefflich ist.

Unter den Architekturbildern zeichnen sich durch sehr sorgfältige, zierliche Behandlung die von Neher in München und Alt und Sattler in Wien aus; durch Farbe und Wirkung ein „Inneres der Marcuskirche in Venedig“ von D. Neal und durch die tüchtige Behandlung und den guten Gesammtton, der einiger Maassen an die Werke älterer Meister dieses Faches erinnert, mehrere Bilder von C. Springer in Amsterdam.

Die vervielfältigenden nachbildenden Künste, Kupferstich, Radirung, Holzschnitt, Lithographie sind während des Zeitraumes von 1861—1869 auf den Ausstellungen recht zahlreich und auch gut vertreten und die traurige Prophezeihung, welche man oft aussprechen hört, dass die Photographie sie bald verdrängen werde, scheint mir denn doch, Gottlob, in allernächster Zeit noch nicht in Erfüllung gehen zu sollen. Zwar die Lithographie verliert an Anwendung und Verbreitung, und es ist im Grunde daran nicht sehr viel verloren, wenn man sie so ersetzt, wie es neuerdings viel-

fach geschieht, dass man nämlich die Zeichnung statt durch Aetzen und Ueberdruck vom Stein durch photographische Nachbildung vervielfältigt. Wie viel geht nicht von der Zeichnung bei dem Aetzen und Drucken verloren und wie selten kommen wirklich gute lithographische Blätter heraus! Man hat die alte sorgfältige glatte Zeichnenmanier verlassen, weil sie, wenn sie recht vortrefflich gelang, doch den Kupferstich nicht erreichte und endlich langweilig wurde; man hat später eine andere malerische, skizzenhafte Manier erfunden, hoch gepriesen, ich erinnere nur an die Blätter von Mouilleron, und endlich auch langweilig gefunden, und jetzt wird im Ganzen (während des oben angegebenen Zeitraumes) durch die Lithographie ein sehr untergeordnetes Kunstbedürfniss sehr mittelmässig befriedigt. Verschiedene Blätter von G. Feckert in Berlin beweisen zwar die grosse technische Gewandtheit dieses Meisters, werden aber ein recht gebildetes Auge nicht lange erfreuen. Zwei grössere Blätter von J. Bauer in Wien, in der älteren Weise gezeichnet nach Genrebildern von Waldmüller und Tidemand, sind fleissige Arbeiten und ebenfalls zu loben, werden aber auch schwerlich in den Mappen der Kunstfreunde Platz nehmen.

Wenn die Lithographie absteigende Bahnen beschreitet, so hat dagegen der Holzschnitt einen ausserordentlichen Aufschwung genommen. Ich bin keineswegs der Ansicht, welche neuerdings von Kunstkennern und Kritikern mehrfach geäussert worden ist, dass diese gewaltige Verbreitung des Holzschnittes ein Unglück für die Kunst und dass der Holzschnitt ein Gift für den Kunstgeschmack des Volkes sei. Er muss nur in seinen Schranken bleiben, nicht über die Bedingungen des Materials hinausgehen, nicht den Kupferstich ersetzen oder die Lithographie nachahmen wollen. Es ist wahr, der Holzschnitt popularisirt die Kunst nicht nur, er vulgarisirt sie, weil er Schlechtes massenhaft verbreitet, aber hat das nicht auch der Kupferstich gethan zur Zeit, da die Lithographie noch nicht erfunden und der

Holzschnitt ein vergessenes und verlorenes Verfahren war? In richtiger Weise aufgefasst und behandelt vom Zeichner und vom Schneider, ist der Holzschnitt ein unschätzbares Mittel, der grossen Menge, dem wirklichen Volke, einen (wenn auch nicht hohen) künstlerischen Genuss und eine bildliche Belehrung zu gewähren. Es wäre interessant, die verschiedene Weise, in welcher man den Holzschnitt in Deutschland, in Frankreich und in England behandelt, zu vergleichen, doch dazu ist hier nicht der Ort; ich glaube, dass die conturirende, mit einfachen Schnittlagen schattirende Weise, wie sie sich in Deutschland ausgebildet hat und in unseren besseren Ateliers geübt wird, die beste ist, weil sie die ursprüngliche älteste und somit wohl aus der Natur des Materials hervorgegangen ist. Natürlich muss der Zeichner dem Schneider in dieser Weise vorangehen. Am besten ist es, wenn der Schneider selbst ein so guter Zeichner ist, wie H. Bürkner in Dresden, dessen Holzschnitte nach Ludwig Richter, nach Oskar Pletsch und anderen gewiss höchst erfreulich sind. Ich brauche über diese Blätter, die in Jedermanns Hand sind, nichts weiter zu sagen. Höhere Ansprüche an den Holzschnitt machen, ist gefährlich; so sind zum Beispiel zwei Blätter von Gotthold Dietrich in Dresden, welche Gruppen von Schilling nachbilden und seiner Zeit von der Leipziger Illustrirten Zeitung gebracht wurden, gewiss Meisterwerke in ihrer Art. Sie ahmen in der Weise der Linienführung den Kupferstich nach und mit grossem Geschick und vieler Wirkung, aber eine Vergleichung mit einem wirklichen guten Kupferstiche halten sie doch nicht aus; das liegt eben an der Natur des Materials und der Technik.

Von allen den verschiedenen Verfahren, deren sich die nachbildende Kunst bedient, bleibt der Kupferstich immer die vornehmste, unerreichte und unübertroffene, und bei diesem die alte ehrliche Linienmanier; dabei hilft kein Kunststück und kein Procédé; der Stecher muss ein Künstler sein mit feinstem Auge und sicherster Hand; er muss

nicht bloss nachbilden, er muss übersetzen. Es ist erfreulich, zu sehen, wie schöne Fortschritte auf diesem schwierigen Kunstgebiete gemacht werden, und gerade in Deutschland: die Ausstellung bietet genügende Beweise dafür. Wenn vielleicht die Eleganz und Bravour einiger Stecher des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts von unseren heutigen Meistern nicht ganz erreicht ist, so darf man dagegen den letzteren eine grössere Strenge der Zeichnung, eine grössere Treue dem Originale gegenüber getrost zusprechen.

Ich muss mich leider beschränken und kann nur einige der besten und verhältnissmässig neuen Stiche erwähnen. Wie ich schon früher sagte, steht unter den deutschen Meistern Eduard Mandel in Berlin ohne Zweifel obenan. Seine Werke dürften in Bezug auf Technik und Durchführung überhaupt schwer ihres Gleichen finden. Ein Frauenportrait nach Titian, die sogenannte „Bella di Titiano“ ist in der Behandlung wirklich unübertrefflich, doch geht die Eleganz des Machwerkes fast zu weit und etwas über den Charakter des Originals hinaus, besonders in dem Kopfe, der nicht die ganze Grösse und Breite Titianischen Vortrages zeigt, sondern einiger Maassen in's Moderne übersetzt erscheint. Dasselbe gilt auch von der „Madonna della Sedia“ nach Rafael, ein Blatt, welches alle früheren Nachbildungen dieses Werkes weit zurücklässt, auch die so sehr bestechende, weiche, malerische von E. C. Schäffer in Frankfurt a. M., welche ich schon früher erwähnte. Mandel hat auch hier das Original, wenn auch ganz leise, modernisirt. Das ist aber ein Mangel, wenn es überhaupt ein Mangel zu nennen ist, der nur dem genauen Kenner der Originale als ein solcher erscheinen wird; die Stiche sind von so ausserordentlicher Schönheit, dass sie das feinstgebildete Auge des Fachliebhabers wie das des gewöhnlichen Beschauers entzücken müssen.

E. C. Schäffer's „Madonna del Granducca“ ist ein sehr vorzügliches Werk und jedenfalls der „Madonna della Sedia“

desselben Künstlers, trotz aller Eleganz die jenes Blatt zeigt, vorzuziehen.

Rühmenswerthe Werke sind die Stiche von A. Hofmann in Berlin, „Madonna mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus“ nach Rafael, sowie „die heilige Familie“ nach Hofmann, von J. Felsing in Darmstadt, welcher Meister viele gute Blätter gestochen hat. Es sind sehr fleissige verdienstliche Arbeiten, jedoch in einer etwas herkömmlichen, gewöhnlichen Weise ausgeführt. Es fehlt ihnen die Originalität der Behandlung, welche die Stiche Mandel's so anziehend macht, die das Gute der älteren Schule mit einer gewissen persönlichen Eigenthümlichkeit verbindet und zugleich den Anforderungen an die malerische Erscheinung mehr entspricht.

Ein ausgezeichnetes Blatt ist auch das „Sposalizio“ nach Rafael von Rudolf Stang in Düsseldorf, und „die Anbetung der heiligen drei Könige“ nach Paul Veronese von Xaver Steifensand in Düsseldorf.

Das grosse Blatt des Professors Steifensand, welcher zu den Veteranen der Düsseldorfer Kupferstecherschule zählt, ist mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt und der Künstler hat sich darin einer sehr schwierigen Aufgabe gewachsen gezeigt. Der Stich ist im Allgemeinen von grosser Feinheit der Behandlung, in einzelnen Partieen sehr zart und weich. Der Ton im Ganzen wie die einzelnen Localtöne, und das ist das Wichtigste aber auch das Schwierigste bei der Nachbildung des grossen venetianischen Coloristen, ist sehr gut getroffen und die Gesammtwirkung einheitlich und durchaus harmonisch.

Unter den Stechern neuester Schule sind vor Allen N. Barthelmess in Düsseldorf und F. Vogel in München (aber der Düsseldorfer Schule angehörig) ausgezeichnet. Des ersten Blatt nach Vautier's Bilde „in der Kirche“ und des zweiten „Spieler“ nach Knaus dürften in dieser Weise von keinem anderen Stecher übertroffen sein. Als ein dritter aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangener treff-

licher Meister ähnlicher Richtung schliesst sich ihnen Fr. Dinger in Düsseldorf an.

Ein jüngerer Künstler, C. P. Forberg in Düsseldorf, ist gleichfalls zu erwähnen. Ein grösseres Blatt von ihm nach einem Genrebilde von Benjamin Vautier, „fruchtlose Strafpredigt“, ist gut gezeichnet aber ohne Farbe, und bei geschickter Behandlung doch nicht ohne einige Härte.

J. L. Raab in München hat in einigen Blättern zu Kaulbach's Goethe-Gallerie, wenn man die Art und Weise der Originale berücksichtigt, Vortreffliches geleistet, weniger gelungen ist ein Stich desselben Künstlers nach Vautier's feinem Bilde „das Verhör beim Schullehrer“, bei dem es an strengerer Durchbildung fehlt. Fleissiger ausgeführt, aber in der Gesammtwirkung weniger erfreulich ist Christ. Preisel's in München Blatt nach dem Bilde von v. Enhuber „unterbrochenes Kartenspiel“. Zu loben ist, besonders mit Rücksicht auf das Original, welches ungemeine und sehr undankbare Schwierigkeiten bietet, der Stich von Fr. Zimmermann in München nach der „Mittagsruhe in der Aernte“ von Schütz, ebenso mehrere Blätter von A. Schultheiss nach verschiedenen Meistern; doch erheben sich die meisten dieser letztgenannten Arbeiten nicht viel über die mittlere Höhe der üblichen Kunstvereins- und Prämienblätter.

G. Seidel in Berlin hat ein Bild von A. v. Klöber „Amor und Psyche“ mit sehr lobenswerther Sorgfalt und Feinheit wiedergegeben und mit vielleicht schönerer Farbe, als das Original sie hat, jedoch mit einer etwas ängstlichen und spitzen Behandlung; recht schön ist ein Portrait nach Schrader von demselben Stecher. G. Planer in Dresden hat sich mit anerkennenswerthem Muthe an Rembrandt's wundersamem Bilde in der Dresdener Gallerie, das unter dem Namen „Rembrandt und seine Frau“ bekannt ist, versucht, und mit grossem Fleisse und vieler Mühe gearbeitet, aber man sieht, diese Mühe und eine gewisse Aengstlichkeit der Behandlung widerspricht gerade der freien Genialität, womit das Bild gemalt ist. Bei einer Zeichnung des-

selben Künstlers nach Leonardo's „Abendmahl" bewundere ich auch mehr die Kühnheit des Unternehmens, als den Erfolg; gelungener ist ein Stich nach einem neuen Gemälde „Die Kreuzabnahme" von Rotermund. Ludwig Friedrich in Dresden hat das sehr seltsame Bild von Gonne „Brennende Erinnerungen", dessen ich an anderer Stelle erwähnte, sehr fleissig und sehr ausgeführt radirt, ohne dass mir die Behandlung den Gegenstand schmackhafter machen könnte; desselben Künstlers Stich nach einem Bilde von Ludwig Richter „Brautzug im Frühling" ist ebenfalls sehr fleissig gearbeitet, aber nicht recht erfreulich, weil er die Trockenheit und Härte des Originals wo möglich noch verstärkt wiedergiebt. Wundersam fein und schön sind die ganz kleinen Radirungen von H. Bürkner in Dresden, dem vortrefflichen Holzschneider, nach einigen Meisterwerken in der Dresdener Gallerie, man wird in dieser Art nicht leicht etwas Schöneres finden. Ein „Christus am Kreuze" nach Dürer von Langer in Dresden ist ein feines Blättchen, aber gar trocken, was indessen das Original wohl auch ist. Erfreulicher ist desselben Künstlers Stich nach einer Zeichnung von Wislicenus „Auctumnus".

Ein besonderes Fach der Kupferstecherkunst, die Radirung, ist in den sechziger Jahren nach langer Vernachlässigung mit erneutem Eifer und schönen Erfolgen wieder aufgenommen worden. Die Franzosen und Engländer gehen mit gutem Beispiele voran und haben sehr Anerkennenswerthes geleistet. Es wäre zu wünschen, dass unsere deutschen Maler, besonders die Landschafter, die Technik des Radirens mehr übten. In beiden vorigen Jahrhunderten ist von Maler-Radirern so viel Hübsches geschaffen worden und in unserer Zeit verhältnissmässig so gar wenig. Es wird wohl nur darauf ankommen, dass sich ein grösseres Publicum für solche Arbeiten finde, wie bisher, und die Radirnadel bei unseren Künstlern wieder beliebt zu machen, denn es ist eine unverkennbare Erscheinung, dass die neuere deutsche Kunst alles leistet, was man von ihr verlangt und

auf allen Gebieten, wo sie Anerkennung und Dank findet, die ausserordentlichsten Fortschritte macht. (In neuester Zeit haben sich viele Maler der Radirung zugewandt und sehr Schönes darin geleistet. Anmerkung des Herausgebers.)

B. Post in Wien bewährt sich in einer Reihe von Darstellungen jagdbarer Thiere als einen sehr geschickten Radirer und Stecher im Fache der Landschaft und der Thiere, der seine Stoffe charakteristisch zu behandeln versteht. Einige radirte Blätter, Landschaften, von Conrad Grefe in Wien, lassen die Hand des Malers erkennen.

Sehr zu rühmen sind die fein ausgeführten Radirungen von W. Unger in Weimar nach verschiedenen alten Meistern.

Und so hätte ich denn meine Rundschau beendet, doch gebe ich sie durchaus nicht für eine vollständige, für einen erschöpfenden Bericht über die neuere deutsche Kunst. Manchem noch hätte ich gern wenigstens lobende Erwähnung gewährt, beschränkte mich nicht der mir vergönnte Raum. Manches auch habe ich übergangen, weil es längst bekannt ist; Anderes mag in den grossen Ausstellungen in der ungeheuren Menge von Kunstwerken weniger zur Geltung gekommen sein und sich in kleinerer Gesellschaft vortheilhafter präsentiren; sollte ich aber manchen Werken nicht gerecht geworden sein, so mögen ihre Autoren es mir verzeihen oder, wenn sie das nicht können — weidlich auf den Kritiker schelten. Das erleichtert das Gemüth.

Ende.

Register.

A.

Abbema, Wilh. v., Kupferst. und Rad. 400.

Achenbach, Andreas, Prof., Landschaftsmaler 337. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 356. 360. 367. 382. 400. 452. 464. 524. 528. 533. 550.

Achenbach, Oswald, Landschaftsmaler 367. 368. 464. 495. 524. 528. 537.

Adam, Albr., Schlachten- und Thiermaler 230.

Adam, Benno, Thiermaler 383.

Adam, Eugen, Genre- und Thiermaler.

Adam, Franz, Schlachtenmaler 230. 323. 383. 384. 443. 496.

Adams, M., (wahrscheinlich ist Adamo im Text gemeint), Historienmaler 201.

Adloff, A., Landschaftsmaler 372.

Aigner, Joseph M., Portraitmaler 323. 460.

Alma-Tadema, Genre- u. Historienmaler 496. 518. 548.

Alt, Rudolf, Architekturmaler 395. 552.

Altmann, Joseph, Landschaftsmaler 376.

Amberg, Wilhelm, Prof., Genremaler 302.

Amerling, Friedr., Portraitmaler 319. 460.

Andreae, Carl, Historienmaler VIII. XI. XII.

Angeli, Heinrich von, Portraitmaler 462. 491.

Anschütz, Hermann, Prof., Heiligenmaler 121.

Appian, Adolphe, Landschaftsmaler 494.

Arnz, Albert, Landschaftsmaler 372.

Arons, Phil., Genremaler 303.

Artaria, M., Historienmaler VIII.

B.

Baade, Knud, Landschaftsmaler 358.

Bähr, Prof., Historienmaler 195.

Ballenberger, Karl, Historienmaler 35.

Bamberger, Fritz, Landschaftsmaler 359.

Barthelmess, Nicolas, Kupferstecher 502. 556.

Bartolomeo, Fra, Historienmaler 37.

Bary oder Barry, James, Historienmaler 134.

Baudri, Friedrich, Maler und Glasmaler XXXXI.
Bauer, J., Lithograph 553.
Bauerle, Carl, Genre- und Portraitmaler 459.
Baumgartner, Peter, Genremaler 277.
Baur, Albert, Historienmaler 139. 426.
Bayer, Aug. v., Architekturmaler 388. 481.
Beaumont, de, Genremaler 515.
Becker, Aug., Landschaftsmaler 363.
Becker, Hermann, Bildhauer XXVII. XXXXIV.
Becker, Hermann, Historienmaler I. IV. V. VIII. IX. XI. XII. XIII. XVIII. XIX. XX. XXI. XXII. XXIII. XXIV. XXV. XXVII. XXVIII. XXIX. XXX. XXXI. XXXIV. XXXXI. XXXXII. XXXXIII. XXXXIV. 137.
Becker, Hugo, Landschaftsmaler 364.
Becker, Jacob, Prof., Genremaler 256. 294.
Becker, Karl, Prof., Genremaler 300. 301. 302. 304. 433. 490. 528. 533. 534.
Beckerath, Moriz von, Historienmaler 427.
Beckmann, Ludw., Thiermaler 383. 387.
Beer, Wilh. A., Genremaler 225. 291.
Begas, Adalbert, Historien- und Portraitmaler 535.
Begas, Karl, Prof., Historien- und Portraitmaler 126. 134. 136. 299. 311. 316. 459.
Begas, Oscar, Genre- und Historienmaler 323.
Beinke, Fritz, Genremaler 452.
Bendemann, Eduard, Prof., Historienmaler 127. 130. 131. 144. 145. 152. 154. 171. 311. 324. 325.
Bennewitz von Loefen, Karl, Landschaftsmaler 379. 477.
Berghof, Boyer von, Xylograph 401.
Berkholtz, Fräulein von, Portraitmalerin 536.
Bernhard, Joseph, Portraitmaler 311. 323.
Bewer, Clemens, Historienmaler 165.
Bianchi, Moïsé, Genremaler 494.
Bierstadt, A., Landschaftsmaler 550.
Bin, Jean Baptiste Philippe Emile, Historienmaler 508.
Blaas, Karl v., Prof., Historienmaler 296. 418.
Blechen, Karl, Prof., Landschaftsmaler 342.
Bleibtreu, Georg, Prof., Schlachtenmaler 239.
Blomberg, Hugo v., 158. 161.
Böcklin, Arnold, Landschafts- und Genremaler 165. 513.
Boddom, Erich, Landschaftsmaler 363.
Bode, Leopold, Historienmaler 139. 449.
Bode, W., Landschaftsmaler 467.
Böheim, C., Genremaler 455. 512.
Boenisch, Gustav Adolph, Landschaftsmaler 375.
Borkmann, A., Genremaler 302.
Böttcher, Christian, Genremaler XIII. 283. 284. 398.
Boucher, Francois, Historienmaler 11. 462.
Bouvier, Maler 512.
Braith, A., Thiermaler 479. 494. 536.
Brandes, Georg H., Landschaftsmaler 375.

Brandt oder Brand, Joseph von, Thier- und Schlachtenmaler 494.
Brausewetter, Otto, Historienmaler 291.
Brendel, Albert, Thiermaler 494.
Brend'hamour, Xylograph 401.
Brion, Gustave, Genremaler 517.
Bromeis, Aug., Landschaftsmaler 342.
Brücke, Herm., Historienmaler 296. 303.
Brunner, Joseph, Landschaftsmaler 376. 475. 551.
Bülow, von, Maler VIII.
Buonarotti, Michelangelo, Maler, Bildhauer, Architekt 2. 14. 22. 23. 25. 26. 27. 33. 37. 50. 88. 507.
Burg, ter, Genremaler 298.
Burger, Anton, Landschafts- und Genremaler 492.
Bürkel, Heinr., Landschafts- und Genremaler 249.
Bürkner, Hugo, Prof., Xylograph 400. 401. 554. 558.
Burnier, R., Thiermaler 480.
Burnitz, Karl Peter, Dr., Landschaftsmaler 379. 477. 491.
Büttler, J., Landschaftsmaler 467.

C.

Cabanel, Alexandre, Historienmaler 498. 527. 530.
Calame, Alexandre, Landschaftsmaler 550.
Camphausen, Wilh., von, Professor, Historien- und Schlachtenmaler XXVIII. 231. 234. 287. 288. 441. 548.
Canon, Joh., Historien- und Genremaler 308. 436. 536.
Carstens, Asmus J., Prof., Historienmaler 5. 6. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 31. 34. 37. 40. 43. 46. 88. 95. 96. 332. 406. 482.
Catel, Franz, Prof., Maler 246.
Cellini, Benvenuto, Bildhauer und Goldschmied 163. 290. 304.
Chardin, Jean B. S., Genremaler 11.
Chenavard, A., Historienmaler 505. 507.
Chintreuil, Antoine, Landschaftsmaler 551.
Chodowiecky, Daniel, Kupferätzer und Maler 246.
Choulant, Ludw. Theod., Architektur- und Landschaftsmaler 481.
Claude, Lorrain, Landschaftsmaler 332. 338.
Close, W., Landschaftsmaler 379.
Cock, César de, Landschaftsmaler 494.
Conrad, C. E., Architekturmaler 389. 390.
Cornelius, Peter v., Historienmaler 8. 19. 28. 34. 39. 40. 42. 43. 45. 46. 47. 49. 50. 51. 57. 58. 59. 61. 63. 98. 100. 109. 110. 114. 120. 135. 149. 151. 168. 185. 297. 316. 329. 332. 333. 411. 482. 492. 505. 508.
Cornicelius, Georg, Historien- und Genremaler 139. 144. 293. 323.
Cornill, Otto, Maler 397.
Corot, J. B. C., Landschaftsmaler 490. 491. 551.
Correggio, Antonio Allegri genannt, Historienmaler 5. 14. 307. 507.
Correns, Erich, Portraitmaler 311. 322. 459.
Coudres, L. des, Historienmaler 138. 439. 459.
Courbet, Gustave, Genre-, Thier- und Landschaftsmaler 165. 477. 485. 488. 489. 490. 492. 520. 528. 551.
Couture, Thomas, Historien- und Genremaler 529.

Cramer, A. de, Genremaler 455.
Czermak, Jaroslaw, Historienmaler 219. 220. 296.

D.

Dahl, Johann Christian, Landschaftsmaler 335. 373.
Dahlen, Reiner, Thier- und Landschaftsmaler 478.
Dannecker, Joh. Heinr. v., Bildhauer 30.
Dannhauser, Joseph, Genremaler 250. 251. 252.
Daubigny, Charles François, Landschaftsmaler 528. 551.
David, Jacques Louis, Historienmaler 5. 11. 12. 15. 28. 29. 30. 133. 509.
Deckelmann, A., Historienmaler 196.
Decker, G., Portraitmaler 320.
Deger, Ernst, Prof., Historienmaler 125. 126. 399.
Deiker, Carl Friedr., Thiermaler 387.
Deiker, Joh., Thiermaler 387.
Deiters, Heinrich, Landschaftsmaler 466.
Delacroix, Historienmaler 523.
Denys, Maler VIII. XI.
Dieck, A. vom, Historienmaler 439.
Dieterich, Adelheid, Blumenmalerin 393.
Dieterich, Joh. Friedr., Prof., Historienmaler 36.
Diethe, Alfred Rich., Historienmaler 131.
Dietrich, A., Historienmaler 418.
Dietrich, Gotthold, Xylograph 554.
Dietz, Feodor, Prof., Historien- und Schlachtenmaler 117. 227. 235. 442.
Diez, Wilhelm (ist im Text unrichtig „Dietz“ geschrieben), Genremaler 456.
Dinger, Fritz, Kupferstecher 397. 557.
Dobyaschowsky, Historienmaler 414.
Doré, Gustave, Maler, Zeichner und Bildhauer 516. 541.
Dorner, Joh. Jac., Landschaftsmaler 335.
Dow, Gerhard, Genremaler 309.
Dröhmer, Herm., Kupferstecher 398.
Dubois, H., Historienmaler 509.
Dücker, Eugen, Landschafts- und Marinemaler 551.
Dürer, Albrecht, Maler 3. 40. 184. 291. 401. 558.
Dürr, Wilh., Historienmaler 132.
Dyck, A. van, Historienmaler 15. 241. 308. 323. 325. 397. 458.
Dyck, Herm., Landschafts- und Architekturmaler 276. 389.

E.

Ebel, F., Landschaftsmaler 465. 467.
Eberle, Adam, Historienmaler 120.
Eberle, Robert, Thiermaler 387.
Ebert, C., Landschaftsmaler 471.
Echter, Michael, Historienmaler 86.
Eckenbrecher, Themistokles von, Landschafts- und Marinemaler 470.
Ehrhardt, K. L. Adolph, Historienmaler 173.
Eichhorn, Albert, Landschaftsmaler 376.
Elsasser, Friedr. Aug., Landschaftsmaler 342. 376.
Elsholz, Ludwig, Genre- und Schlachtenmaler 229.

Elster, G. Rud., Historienmaler 120. 121. 122.
Emele, W., Schlachtenmaler 442.
Emler, Bonaventura, Historienmaler 158.
Ender, Eduard, Historienmaler 131. 225. 290. 304. 319.
Engerth, Eduard, Historienmaler 414. 421. 425.
Enhuber, Karl v., Genremaler 271. 272. 273. 542. 557.
Eschke, Herm., Prof., Landschaftsmaler 379.
Etex, Anton, Maler, Bildhauer und Architekt 512.
Eybe, Carl, Historien- und Portraitmaler VIII. XII. XIII. 165.
Eybel, Adolph, Prof., Historien-, Genre- und Thiermaler 228.
Eybl, Franz, Portrait- und Genremaler 252.
Eyck, Hubrecht und Jan van 2.

F.

Fahrbach, C. L., Landschaftsmaler 467.
Fay, Joseph, Historienmaler IX. XI. XIII. XXI. 181. 268. 286. 319.
Feckert, Lithograph (unrichtig im Text, Seite 268 Fackert geschrieben) 268. 553.
Felix, Eugen, Historien- und Portraitmaler 437. 461. 532.
Fellner, Ferd., Dr., Historienmaler 168.
Felsing, J., Kupferstecher 556.
Fendi, Historien- und Genremaler 132. 252. 321.
Feuerbach, Anselm, Historienmaler 165. 224. 520.
Fichel, Eugen, Historienmaler 548.
Fiedler, Bernh., Landschafts- und Architekturmaler 376.
Fischer, Jos. Anton, Historienmaler 121. 132.
Flamm, Albert, Landschaftsmaler 371. 470.
Flandrin, Hippolyte, Portrait- und Genremaler 549.
Flegel, Xylograph 401.
Flüggen, Gisbert, Genremaler XXIV. 273. 274. 275. 276.
Flüggen, Joseph, Historien- und Genremaler 432.
Foltz, Phil., Historien- und Genremaler 156. 192. 193. 194. 250. 321. 525.
Forberg, C. P., Kupferstecher 557.
Freese, H., Thiermaler 387.
Friederich, L., Kupferstecher 449. 558.
Friedländer, Friedrich, Genremaler 291. 447.
Friedrich, Caspar, D., Landschaftsmaler 335. 372.
Fries, Bernhard oder E., Landschaftsmaler 335.
Frische, H. L., Landschaftsmaler 466.
Fröhlich, Historienmaler 169.
Führich, Joseph v., Historienmaler 113. 114. 115. 410. 411. 413. 414.
Füssli oder Fuessli, Wilhelm, Portraitmaler 499.

G.

Gaber, A., Xylograph 401.
Gail, Wilh., Architektur- und Landschaftsmaler 390.
Gallait, Louis, Historienmaler 208. 212. 220. 428. 523. 530.
Gärtner, Friedr., Architekturmaler 390.
Gauermann, Friedr., Landschafts- und Thiermaler 385.

Gaul, Gust., Portraitmaler 308. 320. 461.
Gautier, E., Historienmaler 510.
Ge, N., Historien- und Genremaler 517.
Gebler, O., Thiermaler 479.
Geist, Aug., Landschaftsmaler 359.
Gemmel, Herm., Prof., Architekturmaler 388.
Genelli, Bonaventura, Historienmaler 63. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 94. 95. 96. 97. 101. 424.
Genschow, G., Landschaftsmaler 467.
Gensler, Martin, Genre- und Architekturmaler 294.
Gentz, Wilh., Genremaler 303.
George, A., Portraitmaler 461.
Georgi, Otto, Landschaftsmaler 373.
Gérard, François, Pascal Simone, Historienmaler 509.
Gerhardt, Eduard, Landschafts- und Architekturmaler 390.
Gerlach, G., Landschaftsmaler 366.
Geselschap, Eduard, Genremaler 216. 217. 284. 285.
Gey, Leonh., Historienmaler 168.
Geyer, Conrad, Kupferstecher 398.
Geyer, Johann, Genremaler 276.
Geyling, Rudolf, Historienmaler 425.
Gillmeister, E., Glasmaler 401.
Giorgione, Historienmaler 320.
Girodet, Anne Louis, Historienmaler 509.
Glaize, Pierre Paul Leon, Historienmaler 515.
Gonne, Friedr. Chr., Prof., Historien- und Genremaler 169. 276. 448. 558.
Graeb, Karl, Architekturmaler 391. 537.
Graef, Gustav, Prof., Historienmaler 238.
Graefe, Conr., Landschaftsmaler und Radirer 400. 559.
Graff, Anton, Portraitmaler 314.
Graefle, Albert, Historien- und Portraitmaler 126. 221. 276. 323.
Grass, Peter, Glasmaler 402.
Greuze, Historienmaler 11. 245.
Gros, Historienmaler 12.
Grosse, Theodor, Historienmaler 416. 418. 473.
Grottger, A. von, Historienmaler 543.
Grützner, Eduard, Genremaler 432.
Gude, Hans, Prof., Landschafts- und Marinemaler 360. 361. 463. 474. 551.
Guérin, Pierre Narcisse, Historienmaler 509.
Gugel, Karl, Genre- und Portraitmaler 323.
Güterbock, Leop., Genremaler 303.

H.

Haag, Aquarellmaler 500.
Haanen, Remy van, Landschaftsmaler 376.
Haas, de, Thiermaler 492.
Habenschaden, Seb., Thiermaler 359. 387.
Hackert, Phil., Landschaftsmaler 331.
Hagen, Theodor, Landschaftsmaler 469.
Hagn, Ludw. v., Genremaler 300. 303. 304. 495.
Halauska, L., Landschaftsmaler 476.
Hammer, Guido, Thiermaler 387.
Hansch, Anton, Landschaftsmaler 376. 476.

Happel, Peter Heinrich, Landschaftsmaler XIII. XXVI.
Hartmann, Ludwig, Landschafts- und Thiermaler 494.
Hasenclever, Peter Joh., Genremaler 275.
Hasenpflug, Carl, Architekturmaler 388.
Hauschild, Wilh., Historienmaler 201. 202.
Haushofer, Max, Landschaftsmaler 358.
Haussmann, Carl F., Genremaler 213. 305.
Heckel, Aug. v., Historienmaler 133.
Hefner-Alteneck, J. H. v. 397.
Heideck, Karl von, Schlachten-, Genre- und Thiermaler 246. 247. 384.
Heimerdinger, Friedr., Thier- und Stilllebenmaler 393.
Heinlein, H., Landschaftsmaler 393. 472. 551.
Heinrich, Franz, Maler in Wien 395.
Helbig, Jules, Historienmaler VIII. XI.
Helwig, Genremaler 303.
Hengsbach, F., Landschaftsmaler 363.
Henneberg, Rudolf, Historien- und Genremaler 302. 305. 535.
Hennig, G. A., Historienmaler 130. 173.
Hensel, Wilhelm, Historienmaler 135.
Herderich od. Herterich, Hans, Historien- und Genremaler 432.
Herrenburg, J. A., Architektur- und Landschaftsmaler 376.
Herrmann, C., Maler VIII.
Hertel, C. oder A., Genre- und Landschaftsmaler 452. 468.
Hess, Heinrich Maria von, Historienmaler 60. 132.
Hess, Peter, Schlachten- und Thiermaler 229. 246. 247. 294. 384.
Hetsch, Ph. F., Historien- und Landschaftsmaler 28. 29. 334.
Heunert, F., Landschaftsmaler 466.
Heyden, Otto, Historien- und Portraitmaler 222. 548.
Hiddemann, Friedrich, Genremaler 282.
Hildebrandt, Ernst, Landschaftsmaler 376. 377. 393. 395. 396.
Hildebrandt, Theodor, Professor, Historienmaler 130. 311. 318.
Hlavacek, A., Landschaftsmaler 475.
Hobbema, Meindert, Landschaftsmaler 326.
Hoff, Jakob, Genremaler 294.
Hoffmann, Jos., Landschaftsmaler 476.
Hofmann, A., Kupferstecher 556.
Hofmann, Heinrich, Historienmaler 132. 438. 556.
Hofmann, P., Landschaftsmaler 468.
Hogarth, William, Genremaler 245.
Hoguet, Charles, Genre-, Landschafts- und Marinemaler 380.
Holbein, Hans, Maler 309.
Holzer, Jos., Landschaftsmaler 476.
Hoppe, F., Landschaftsmaler 468.
Horschelt, Theodor, Schlachtenmaler 443. 501.
Hörter, A., Landschaftsmaler 474.
Hosemann, Theodor, Genremaler 299.
Hübner, Julius, Historienmaler 128. 154. 227. 319.

Hübner, Karl, Genremaler XIII. 281.
Hummel, Karl, Landschaftsmaler 374.
Hünten, E., Schlachtenmaler 233. 441.

J.

Jacobson, J., Landschaftsmaler 372.
Jacque, Charles Emile, Thiermaler und Landschafter, auch Genre 495.
Jäger, Gustav, Historienmaler 130. 439.
Jaquemart, Fräulein Nelie, Portraitmalerin 549.
Jettel, E., Landschaftsmaler 475. 551.
Ille, Eduard, Historien- und Genremaler 541.
Induno, Genremaler 495. 547.
Ingenmey, F. M., Genremaler 452.
Ingres, Historienmaler 523.
Jordan, Rudolf, Genremaler 278. 446. 447. 546.
Joris, Landschaftsmaler 494.
Ireland, A., Landschaftsmaler 365. 467.
Irmer, C., Landschaftsmaler 467.
Ittenbach, Franz, Heiligenmaler 122. 123. 440.
Jungheim, Karl, Landschaftsmaler 362.

K.

Kachel, Ludwig, Genremaler 308. 309.
Kalkreuth, Stanilaus Graf von, Landschaftsmaler 374. 551.
Karl, Adolf, Landschaftsmaler 354. 357.
Kaufmann, Hermann, Genre- und Landschaftsmaler 294.
Kaufmann, Theodor, Genremaler 518.
Kaulbach, Friedrich, Portrait- und Historienmaler 311. 324. 325. 459. 527.
Kaulbach, Wilhelm von, Historienmaler 18. 60. 63. 69. 70. 71. 75. 168. 414, 415. 505. 524. 525. 527. 540. 540. 542. 557.
Keller, Joseph von, Kupferstecher 398.
Kels, Franz, Genremaler 283.
Kessler, A., Landschaftsmaler 363. 366. 466.
Kirchbach, Ernst, Historienmaler 439.
Kirchner, E., Architektur- und Landschaftsmaler 390.
Kirner, Johann Baptist, Genremaler 249.
Klein, Joh. Adam, Genre- und Thiermaler 246. 247. 381. 384.
Klein, Wilhelm, Landschaftsmaler 366, 467.
Klöber, August von, Historien- und Portraitmaler 135. 164. 557.
Knaus, Ludwig, Genremaler 263. 264. 265. 267. 268. 321. 444. 524. 531. 533. 544. 545. 549. 556.
Knille, Otto, Historienmaler 170. 196.
Knolle, Fr., Kupferstecher 398.
Kobell, W. von, Landschafts- und Schlachtenmaler 335.
Koch, H., Landschaftsmaler 466.
Koch, Joseph Anton, Historien- und Landschaftsmaler 6. 27. 28. 34. 37. 38. 40. 47. 158. 329. 331. 332. 333. 334. 337. 355.
Köhler, Christian, Historienmaler XV. XXI. 144. 152. 154. 170. 311. 319.

Kolbe, Karl, Historienmaler 148. 196.
Koller, Rudolf, Thiermaler 382. 480.
König, Gustav, Historienmaler 133. 144. 196.
Koopmann, Joh. Karl Heinrich, Historienmaler 143.
Kopisch, August, Landschaftsmaler 376.
Körner, Maler IX.
Kotsch, Theodor, Landschaftsmaler 375. 393.
Kraus, Friedrich, Genre- und Portraitmaler 318.
Krause, Robert, Landschaftsmaler XXIV. 366. 551.
Kretzschmer, Hermann, Genremaler 303.
Krevel, Ludwig, Portraitmaler 323.
Krüger, Eugen, Thier- und Landschaftsmaler 375.
Krüger, Friedrich, Historien- und Schlachtenmaler 230.
Kummer, Robert, Landschaftsmaler 373.
Kümpel, Maler XII.
Kunde, E., Historien- und Portraitmaler VIII.
Kuntz, C., Thiermaler 387.
Kuntz, Rudolf, Thiermaler 387.
Kuppelwieser, C., Historienmaler 132. 414.

L.

Lachenwitz, Sigismund, Thiermaler 383. 386.
Lafite, Ernst, Portraitmaler 319.
l'Allemand, Fritz, Schlachtenmaler 230, 296. 441.
l'Allemand, Siegmund, Schlachtenmaler 441. 442.
Lange, Julius, Landschaftsmaler 359.
Langer, Carl Herm. Theodor, Kupferstecher 558.
Langer, Joh. Peter von, Historienmaler 46.
Langko, Dietrich, Landschaftsmaler 360.
Lasch, Carl, Genre- und Portraitmaler 168. 450.
Lasinsky, A., Landschaftsmaler 366.
Lauchert, Richard, Portraitmaler 462.
Laufberger, Ferdinand, Historien- und Genremaler 421.
Launey, de, Genremaler 497.
Lebrun, Charles, Historienmaler 10.
Lecomte-Dunoy, Genremaler 511.
Leibl, Wilhelm, Genre- und Portraitmaler 536.
Leisten, Jakob, Genremaler 452.
Lenbach, Franz von, Portraitmaler 321. 499. 536.
Leonhardy, Aug. Ed., oder Leonhardi, Landschaftsmaler 366. 472.
Lerius, Joseph Henri François van, Genremaler 496.
Lessing, Carl Friedrich, Historien- und Landschaftsmaler VI. XV. 152. 194. 210. 211. 212. 213. 234. 255. 319. 355. 356. 398. 424. 452. 472. 474.
Leu, A., Landschaftsmaler 360. 464.
Leutze, Emanuel, Historienmaler XIII. XX. XXI. XXIII. XXIV. XXXIII. XXXVIII. 199. 200. 311. 319. 397.
Levy, Henri Leopold, Historienmaler 548.
Leypold, Landschaftsmaler 373.
Leys, Henry, Historienmaler 309.

Lichtenfels, E. von, Landschaftsmaler 476.
Lier, A., Landschaftsmaler 471. 494. 536.
Lindenschmidt, Wilhelm, Historienmaler 169. 215. 228. 438. 547.
Lindenschmidt, Wilhelm sen. Historienmaler 197.
Lindlar, J. W., Landschaftsmaler 363. 467.
Lindo, Philipp, Genremaler XIII. 288.
Litschauer, Karl, Genremaler 291.
Litschauer, L., Genremaler 450.
Löffler, August, Landschaftsmaler 342. 359.
Löffler, Leopold, Genremaler 274. 292.
Lossow, Historienmaler 197.
Lossow, Heinrich, Genremaler 432. 517.
Lot, H., Landschaftsmaler 466.
Lüdecke, H., Maler VIII. XI.
Lüdecke, J. B., Landschaftsmaler 372.
Lugo, E., Landschaftsmaler 474.

M.

Maassen, Theodor, Genremaler 283.
Madou, Genremaler 523. 547.
Magnus, E., Portraitmaler 317. 459.
Makart, Hans, Historienmaler 421.
Mali, Christian, Landschafts- und Thiermaler 472.
Malitzsch, Ferdinand, Genremaler 292.
Mandel, Eduard, Prof., Kupferstecher 397. 502. 555.
Mantegna, Andrea, Maler und Kupferstecher 510.
Marco, Karl, Landschaftsmaler 341. 342. 400.
Maree, H. von, Schlachtenmaler 238.
Marke, van, Landschaftsmaler 494.
Martersteig, Friedr. Wilh., Historienmaler 215.
Martin, Paul, Genre- und Historienmaler 271.
Martin, W., Glasmaler 401.
Massau, Franz Paul, Kupferstecher 398.
Maurer, Franz, Landschaftsmaler 375.
Max, Gabriel, Genremaler 493.
Mayer, F. C., Architekturmaler 390.
Mayer, Ludwig, Historienmaler 425.
Mecklenburg, H. oder L., Architekturmaler 390. 481.
Meissonier, Jean Louis Ernest, Genre- und Schlachtenmaler 495. 523. 546.
Meixner, Ludwig, Landschaftsmaler 552.
Melz, Historienmaler 135.
Mengs, Rafael, Historienmaler 17. 27.
Menken, Gottfried, Landschaftsmaler 331.
Menken, Joh. Heinrich, Landschaftsmaler 331.
Menzel, Adolf 140. 198. 317. 399.
Merz, Historienmaler 132.
Metz, Historienmaler 195.
Meyer, W., Marinemaler 380.
Meyerheim, Ed., Genremaler 298. 456. 490.
Meyerheim, Paul, Thier- und Landschaftsmaler 478. 490.
Michelis, Alexander, Landschaftsmaler XXIV. 366.
Mieris, Frans van, Genremaler 298. 299.

Mila, Historienmaler 164.
Millner, C., Landschaftsmaler 359.
Minnigerode, von, Maler VIII.
Mintrop, Theodor, Historienmaler 145. 456.
Monten, Thier- und Schlachtenmaler 248.
Morgenstern, Christian, Landschaftsmaler 357. 358.
Mosbrugger, F., Genremaler 249.
Mossdorf, C., Historien- und Genremaler 168. 194.
Mouilleron, Lithograph 553.
Mücke, H., Prof., Historienmaler 130. 181. 319.
Muhr, Julius, Historien- und Genremaler 133.
Müller, Andreas, Historienmaler 121. 526.
Müller, C., Landschaftsmaler 473.
Müller, Carl, Heiligenmaler XXII. 122. 124. 125.
Müller, Gustav, Genre- und Portraitmaler 320.
Müller, H., Xylograph 401.
Müller, Heinrich, Landschaftsmaler 373.
Müller, Leopold, Genre- und Portraitmaler 461.
Müller, Morten, Landschaftsmaler 363.
Müller, Victor, Genremaler 520.
Munsch, Jos., Genre- und Architekturmaler 220. 221.

N.

Näche, Historienmaler 195.
Nahl, Karl, Historienmaler 165.
Naue, J., Historienmaler 424.
Neal, D., Architekturmaler 552.
Neer, A. van der, Landschaftsmaler 352.
Neher, Bernhard, Historienmaler 171. 501.
Neher, Michael, Architekturmaler 390. 481. 552.
Nerenz, W., Genremaler 256.
Nerly, Architekturmaler 388.
Neureuther, Eugen, Maler und Radirer 63, 86, 101, 393.
Neustätter, Ludwig, Genre- und Portraitmaler 320.
Ney, Elisabeth, Bildhauerin 324.
Nicutowsky, Schlachten- und Pferdemaler 233.
Nieper, Historienmaler 133.
Niessen, Johannes, Historienmaler, Kupferstecher und Conservator 137. 308. 320. 374.
Nordenberg, A., Maler 283.
Northen, Adolf, Schlachtenmaler 236.
Nowopacky, Jan, Landschafter 376.

O.

Ockel, Eduard, Thier- und Landschaftsmaler 385. 477.
Oeconomio, Aristides, Portraitmaler 323. 461.
Oehme, Ernst Friedrich, Landschaftsmaler 335. 373. 473.
Olivier, Ferdinand von, Landschaftsmaler 334.
Oppenheim, Moriz, Genre- und Portraitmaler 226. 542.
Oer, Theobald von, Historien- und Genremaler 195. 226. 290. 296.
Ostade, Adrian van, Genremaler 533.
Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich, Historienmaler und Radirer 169. 290.
Osterroth, G., Landschaftsmaler 474.
Otto, Carl, Historienmaler 201. 202.

Overbeck, Friedrich, Historienmaler 8. 19. 28. 45. 46. 57. 60. 98. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 117. 119. 144. 149. 151. 411. 482.

P.

Papst, Genremaler 517.

Pauwels, Ferdinand, Historienmaler 527. 530. 548.

Pechmann, Heinrich von, Historien- und Genremaler 132. 276.

Pecht, Friedrich, Historienmaler 226.

Penther, D., Portraitmaler 461.

Perbandt, Lina von, Thier- und Landschaftsmalerin 468.

Peschel, Carl Gottlieb, Historienmaler 130. 131.

Petri, Historienmaler 130.

Pettenhofen, C. A., Genremaler 292.

Pettenkofen, A., Genremaler und Landschafter 380.

Petzl, Joseph, Genremaler 249. 390.

Pfannschmidt, C. G., Historienmaler 440.

Phidias, Bildhauer 2.

Pieron, F., Maler VIII. XXXII.

Piloty, Ferdinand, Historien- und Genremaler 201. 202. 540.

Piloty, Karl von, Historienmaler 203. 205. 208. 209. 210. 277. 428. 429. 430. 431. 432. 434. 482. 528. 532. 534.

Pittner, Franz, Maler 394.

Pixis, Theodor, Genremaler 168. 194. 197. 540.

Planer, G., Kupferstecher 557.

Pletsch, Oscar, Zeichner 554.

Plockhorst, Bernhard, Historien- und Portraitmaler 136. 318.

Plüddemann, Hermann, Historienmaler 155, 221. 424.

Portmann, W., Landschaftsmaler 367. 466.

Post, K. B., Kupferstecher 400. 559.

Poussin, Nicolas, Landschafts- und Historienmaler 326. 327. 332. 333. 474.

Preisels, Christian, Kupferstecher 557.

Preller, Friedrich (Vater), Landschaftsmaler 346. 347.

Preller, Friedrich jr., Landschaftsmaler 473.

Prestend, Thiermaler 384.

Preyer, Johann Wilhelm, Stilllebenmaler 393.

Pulian, Georg, Landschafts- und Architekturmaler 392. 465. 481.

Püttner, J. C. B., Marine- und Landschaftsmaler 375.

Q.

Quaglio, Dominikus, Architekturmaler 388.

R.

Raab, J. L., Kupferstecher und Radirer 557.

Rafael, Sanzio, Historienmaler 2. 5. 14. 23. 27. 33. 50. 94. 166. 307. 324. 399. 417. 418. 498. 507. 542. 555. 556.

Raffalt, J., Landschaftsmaler 380.

Rahl, Karl, Historienmaler 132. 179. 180. 215. 306. 307. 320. 419. 420. 421. 460.

Ramberg, A. von, Historien- und Genremaler 277. 398. 526. 541.

Ramboux, J. A., Historienmaler 35. 316. 397.

Ranzoni, G., Landschaftsmaler 475.

Rauch, Christian, Bildhauer 316.

Rauch, Johann, Thiermaler 383.

Raven, P. von, Landschaftsmaler 467.
Reck, Hermine von, Portraitmalerin 459.
Reiff, Friedrich, Genremaler 276.
Reiffenstein, C. F., Landschaftsmaler 477.
Reinhardt, Joh. Christ., Landschaftsmaler 34. 239. 331.
Reinhold, C. oder B., Historien- und Portraitmaler 131. 459.
Reni, Guido, Historienmaler 401.
Rethel, Alfred, Historienmaler 155. 172. 182. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 201. 215. 424. 426. 427.
Rethel, Otto, Historien-, Genre- und Portraitmaler 145.
Reuss, R., Landschaftsmaler 541.
Rhoden, Landschaftsmaler 334.
Rhomberg, Hanno, Genremaler 271.
Richter, Gustav, Historien- und Portraitmaler 136. 317. 459. 528.
Richter, Ludwig, Genremaler, Landschafter und Illustrator 355. 401. 535. 554. 558.
Riedel, August, Historien- und Genremaler 310. 382.
Riefstahl, W., Landschafts- und Genremaler 477. 533. 534.
Riepenhausen, Franz, Historienmaler 34. 36.
Riepenhausen, Johannes, Historienmaler 34. 36.
Ritter, E., Genremaler 292.
Ritter, Henry, Genremaler 279. 280.
Rive, Gottfried de la, Landschaftsmaler 331.
Robert, A., Portraitmaler 549.
Robie, Blumenmaler 530.
Roche, de la, Historienmaler 14.
Roc-Rhian, Aufray de, Maler 515.
Röder, Genremaler 300.
Rodriguez, Genremaler 517.
Rögge, W., Historien- und Genremaler 201. 290.
Rohr, Karl, Landschaftsmaler 342.
Rollmann, Julius, Landschaftsmaler 362.
Rosenfelder, Ludwig, Historienmaler 222.
Rotermund, Maler 558.
Rothbart, Ferdinand, Historienmaler 201.
Röting, Julius, Historien- und Portraitmaler 311. 322. 382. 438. 459.
Rötteken, Landschaftsmaler 366.
Rottmann, Karl, Landschaftsmaler 336. 337. 338. 355.
Roux, Karl, Genremaler 294.
Roybet, Ferdinand, Genremaler 548.
Ruben, Christian, Historienmaler 425.
Rubens, Peter Paul, Historienmaler XXV. XXVII. 2. 14. 15. 64. 87. 90. 166. 309. 398. 419. 458.
Rüdder, L. H., Historienmaler 516.
Rumpf, Philipp, Genremaler 459.
Russ, Franz, Historienmaler 425.
Russ, Leander, Historienmaler und Zeichner 519.
Russ, R., Landschaftsmaler 475. 494.
Rustige, Heinrich, Historien- und Genremaler 220. 293. 425.
Ruths, Valentin, Landschaftsmaler 375.
Ruysdael, Jakob, Landschaftsmaler 326. 327. 352.
Ryn, Rembrandt van, Maler und Radirer 14. 166. 209. 241. 297. 309. 314. 315. 325. 436. 458. 557.

S.

Salentin, Hubert, Genremaler 282.

Sattler, Aquarell- und Architekturmaler 552.
Schadow, Gottfried, Bildhauer 316. 317.
Schadow, Wilhelm von, Historienmaler VI. XXI. 46. 47. 117. 118. 126. 127. 128. 130. 131. 149. 150. 151. 158. 171. 314. 316. 318. 423. 452. 482.
Schäffer, A., Landschaftsmaler 475.
Schäffer, Eugen, E., Kupferstecher 398. 555.
Schams, Franz, Genremaler 226.
Scheffer, Johann, Historienmaler 131.
Schenk, A. F. A., Thiermaler 492. 519.
Scheuren, Caspar, Landschafts- und Aquarellmaler 349. 353.
Schick, C., Genre- und Historienmaler 435.
Schick, Gottlieb, Historienmaler 5. 6. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 132. 314.
Schilcher, Friedrich, Portraitmaler 319. 460.
Schindler, Karl, Genremaler 254.
Schinkel, Karl Friedrich, Architekt und Maler 19. 63. 65. 68. 392.
Schirmer, Johann Wilhelm, Landschaftsmaler VI. 343. 346. 348. 353. 452. 459. 466. 472. 474.
Schleh, Anna, Historienmalerin 136.
Schleich, Eduard, Landschaftsmaler 360. 471.
Schleich, P., Landschafts- und Thiermaler 472.
Schlesinger, Carl, Genre- und Landschaftsmaler 283. 450. 465.
Schmid, M., Historienmaler 439.
Schmidt, Ludwig, Glasmaler 402.
Schmidt, Max, Landschaftsmaler 376. 551.
Schmitson, Theodor oder Teutwart, Thiermaler 384.
Schmitz, Adolf, Historienmaler 297.
Schneider, B., Landschaftsmaler 467.
Schneider, H. J., Historienmaler 131.
Schneider, Hermann, Historienmaler 431.
Schnorr, Julius von 45. 60. 122. 188. 415. 416.
Scholtz, Julius, Historienmaler 323. 459.
Schön, Friedrich, Genremaler 276.
Schöne, Adolf, Genremaler 293.
Schönfeld, E., Landschaftsmaler 467.
Schönherr, K., Historienmaler 131.
Schönn, Aloys, Genremaler 450.
Schorn, Karl, Historienmaler 223.
Schotel, J. P., Marinemaler 380.
Schrader, Julius, Historien- und Portraitmaler 194. 226. 317. 398. 459. 528. 535. 557.
Schraudolph, Johann, Historienmaler 132.
Schreiner, F. W., Landschaftsmaler 466.
Schreyer, Adolf, Thiermaler 384. 480.
Schrödter, Adolf, Genremaler 101. 257. 258. 284.
Schrotzberg, Franz, Portraitmaler 319. 462.
Schubert, F., Historienmaler 135. 144.
Schulten, A., Landschaftsmaler 363.
Schultheiss, A., Kupferstecher 398. 557.
Schulz, Architekturmaler 388.

Schulz, Leopold, Historienmaler 121.
Schuster, W., Schlachtenmaler 233. 442.
Schütz, Genremaler 557.
Schwanthaler, Ludwig, Bildhauer 60. 63. 67. 68. 69.
Schwartz, Maler VIII.
Schweich, Karl, Landschaftsmaler 363. 465.
Schweitzer, A., Landschaftsmaler 468.
Schwemminger, Heinrich, Historien- und Portraitmaler 424. 460.
Schwenninger, Karl, Landschaftsmaler 475.
Schwerdtgeburth, Otto, Historienmaler 170.
Schwind, Moriz von, Historienmaler 63. 75. 79. 81. 84. 85. 86. 97. 101. 424.
Schwoiser, P. oder E., Historien- und Genremaler 201.
Schwörer, Fritz, Historien- und Genremaler 194. 542.
Seel, Adolf, Architekturmaler 391. 481.
Seelos, Gottfried, Landschaftsmaler 376. 397. 476.
Seibels, Karl, Landschaftsmaler, auch Thiermaler 468.
Seidel, Gustav, Kupferstecher 557.
Seitz, Anton, Genremaler 456. 495.
Selleny, Joseph, Landschaftsmaler 376. 476.
Seyffert, F., Kupferstecher 399.
Siegert, August, Genremaler 225. 289.
Simonson, D., Portraitmaler 459.
Sohn, Karl, Historien- und Portraitmaler VI. VIII. 152. 153. 172. 311. 318. 452. 459.
Spangenberg, Gustav Adolf, Historienmaler 223.
Spangenberg, Louis, Landschaftsmaler 379.
Spiess, August, Maler 541.
Spiess, H. oder Th., Maler 541.
Spitzweg, C., Genremaler 456.
Springer, C., Architekturmaler 552.
Stammel, Eduard, Genremaler 289.
Stang, Rudolf, Kupferstecher 398. 556.
Starkenborgh, Jacobus Nicolaas, Baron Tjarda von, Landschaftsmaler 365. 467.
Steffan, Joh. Gottfried, Landschaftsmaler 342. 471. 551.
Steffeck, Karl, Thiermaler 296. 383. 480.
Steifensand, Xaverius, Kupferstecher 398. 556.
Steinbrück, E., Historien- und Genremaler 126. 129. 130. 172. 257.
Steinfurth, Hermann, Historien- und Portraitmaler XXII. 459.
Steinicke, Heinrich, Landschaftsmaler 363. 366.
Steinkopf, F. von, Landschaftsmaler 334.
Steinle, Eduard von, Historienmaler XXXXII. 97. 98. 100. 101. 104. 112. 113. 114. 189. 393. 500. 501. 539.
Stevens, Alfred, Genremaler 495. 529. 530.
Stever, Gustav, Historien- und Genremaler 216.
Stieler, Portraitmaler 460.
Stilke, Hermann, Historienmaler XV. 167.
Stöckler, Emanuel, Landschafts- und Genremaler 395.

Striowsky oder Striowski, Wilhelm, Genremaler 295.
Stückelberg, Eduard, Genremaler 293. 493.
Süs oder Süss, Gustav, Thiermaler 387.
Swoboda, Carl, Historien- und Genremaler 220.

T.

Taylor, J., Aquarellmaler 500.
Teschendorf, E., Historien- und Genremaler 210.
Thiersch, Ludwig, Historienmaler und Bildhauer 132.
Thomas, A., Landschaftsmaler 473.
Thoren, Otto von, Thiermaler 385. 480. 494.
Thorwaldsen, Berthel, Bildhauer 19. 27. 96.
Tidemand, Adolf, Genremaler 280. 281. 553.
Tintoretto, Giacomo Robusti, genannt il, Historienmaler 458.
Tischbein, Historien- und Portraitmaler 24. 34.
Titian, Historienmaler 2. 5. 14. 164. 307. 308. 320. 325. 399. 419. 435. 458. 491. 502. 555.
Tourte, Maler VIII. XI.
Troyon, Constant, Thier- und Landschaftsmaler 382. 385. 523.
Turner, Joseph Mallord William, Landschaftsmaler 378.

U.

Uhlborn, Landschaftsmaler 376.
Ulfers, Maler XIII.
Unger, Wilhelm, Radirer 559.

V.

Varonne, J., Landschaftsmaler 476.
Vautier, Benjamin, Genremaler 268. 269. 270. 282. 444. 445. 446. 490. 495. 502. 524. 544. 555. 556. 557.
Veillon, Landschaftsmaler 550.
Veit, Philipp, Historienmaler 19. 46. 47. 60. 98. 116. 117. 415.
Velasquez de Silva, Don Diego, Portrait- und Genremaler 325. 458.
Verlat, Charles, Historien-, Portrait- und Thiermaler 530.
Vernet, Horace, Historien- und Schlachtenmaler 237. 248. 523. 546.
Veronese, Paolo Caliari, genannt il, Historienmaler 215. 302. 320. 556.
Verveer, Landschaftsmaler 551.
Vinci, Leonardo da, Historienmaler 324. 326. 558.
Vischer, Landschaftsmaler 551.
Vischer, A., Schlachtenmaler 228.
Vogel, A., Xylograph 401.
Vogel, Joh. Friedr., Kupferstecher 502. 556.
Vogler, Historienmaler 297.
Volkhart, W., Historienmaler IX.
Vollweider, J., Landschaftsmaler 474.
Voltz, Friedrich, Thiermaler 383. 536.
Voltz, J. L. 387. 479.
Voss, E., Maler VIII. XII.

W.

Wach, Karl Wilhelm, Historienmaler 135.
Wächter, Historienmaler 5. 28. 31. 33. 132.
Waegen, Landschaftsmaler 360.
Wagenbaur, Landschaftsmaler 335.
Wagener, Friedrich, Kupferstecher 398.

Wagner, Alexander, Historienmaler 201. 202.
Wagner, Elise, Blumenmalerin 393.
Waldmüller, Ferdinand G., Genremaler 252. 254. 269. 285. 447. 551.
Wappers, Historienmaler XXXII. 15.
Weber, Genre- und Historienmaler 510.
Weber, A., Portraitmaler 459.
Weber, August, Landschaftsmaler IX. XI. XIII. XX. 340. 341. 465.
Weber, Otto, Landschafts-, Thier- und Genremaler 303. 385.
Weber, Paul, Landschaftsmaler 474. 551.
Weber, Theodor Alexander, Landschafts- und Marinemaler 379. 551.
Weitsch, F. G., Historien- und Landschaftsmaler 150. 314. 315.
Werff, Adrian van der, Geschichts-, Portrait- und Genremaler 131. 299.
Werner, C. von, Historienmaler 435.
Werner, Fritz, Genremaler und Kupferstecher (?) 399.
Werner, Karl, Aquarellmaler 390. 395. 500.
Wiegmann, Adolf, Historienmaler 131. 172.
Wiegmann, Marie, Portraitmalerin 286. 323.
Wieschebrink, Franz, Genremaler 286.
Wille, August von, Landschaftsmaler 391.
Wille, Clara von, Thiermalerin 383.
Willems, Florent, Genremaler 454. 523. 529. 530.
Willich, Caesar, Genremaler 295.
Winder, Genremaler 303.
Winterfeld, F. von, Landschaftsmaler 372.
Wislicenus, Hermann, Historienmaler 558.
Wittmer, Michael, Historienmaler 133.
Wörndle, Adelsfried von, Historienmaler 131.
Wouvermann, Philipp, Pferde- und Schlachtenmaler 309.
Wraske, J. C., Historienmaler 166.
Wurzinger, Karl, Historien- und Genremaler 217.

Z.

Zimmermann, Albert, Landschaftsmaler 338. 474.
Zimmermann, Max, Landschaftsmaler 360.
Zimmermann, Reinhold Sebastian, Genremaler 268. 269. 270. 398. 449.
Zwengauer, Anton (Vater), Landschaftsmaler 358.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek München

8'96 р

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Becker, Hermann Heinrich,

Deutsche Maler von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit ; in einzelnen Werken kritisch geschildert

Leipzig 1888

Art. 22 dc
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552392-1